

RAFAELA SAMARTINO HERRAN

AS GUARANI E *JURUAS*:

A dança das relações na aldeia guarani *Yynn Moroti Wherá*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini

FLORIANÓPOLIS – SC

2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Herran, Rafaela Samartino

AS GUARANI E JURUAS: A dança das relações na aldeia
guarani Yynn Moroti Wherá. / Rafaela Samartino Herran. -- 2020.
159 p.

Orientadora: Bianca Seliar Cabral Mancini

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro,
Florianópolis, 2020.

1. Nhandereko. 2. Dança indígena. 3. Feminino Guarani. 4.
Modos de Vida. I. Seliar Cabral Mancini, Bianca . II. Universidade
do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à *Nhanderu* e *Nhandexy*, Deus Pai e Mãe por inspirar e consentir abertura à sagrada cultura Guarani. Agradeço em mesma medida à minha mãe Rosemary e ao meu pai Odair, por me darem a vida, por serem meus primeiros mestres espirituais e sempre sustentar a nossa família com incrível persistência, para que eu pudesse manifestar a minha melhor versão. Assim, também agradeço aos meus irmãos Ronaldo e Rodolfo, por me respeitarem e serem meus cúmplices desde sempre e à minha sobrinha Ísis por ser minha deusa. Agradeço a toda minha família consanguínea, em especial agradeço com muita honra às minhas avós Iracy e Maximina, por serem meu elo feminino com minhas ancestrais.

Agradeço à minha orientadora Bianca Scliar, por confiar neste projeto e estimular minha autoconfiança. Por ser aberta a voz do coração e do espírito, e me mostrar os caminhos que eu sozinha não saberia distinguir. Agradeço a professora Luciana Lyra pelas contribuições na banca de qualificação e por aceitar ser membra da banca de defesa, e a professora Valeska Figueiredo por aceitar o convite da banca de defesa. Agradeço a CAPES pelos doze meses de bolsa consentidos que foram de fundamental importância para minha permanência no Programa de Pós-graduação.

Agradeço a toda comunidade guarani *Yynn Moroti Wherá* por existirem e resistirem por tantas gerações e estar determinados a praticar e renovar seu *Nhandereko*, por acolher a mim e minha família, abrir a *Opy*, seus ritos, cantos e suas palavras sagradas para os *jurua*. Agradeço especialmente a Dona Rosa Poty Dja (*in memmorian*) e a Seu Alcindo Wherá Tupã, por terem a visão de união dos povos para fortalecimento e cura de ambas as culturas.

Agradeço as mulheres guarani Dona Rosa Para Yva, Verônica Yry Escobar e Adriana Keretchu Mirim, pela amizade e carinho, e pela roda de conversa que foi parte fundamental deste projeto. À Celita Djatchuká Antunes, por levantar o rezo feminino e por aceitar minha pesquisa dentro da aldeia auxiliando sempre que foi necessário. Agradeço a Silvana Mindua Verissimo pela amizade, pela tradução do resumo e pela participação na banca.

Agradeço as *jurua* Ana Ramo Kunha Karai Marangatu, pela amizade e escuta atenta, referências teóricas, empréstimos de livros e por me auxiliar cuidadosamente durante toda esta jornada, desde a escrita do projeto. Christine Djatchuká Pezin Vacaro, por ser minha madrinha neste caminho, por ser uma das principais “pontes” com as mulheres guarani. Agradeço a Renata Abel Para Mirim, pela irmandade, por topar estar junto, criar e vivenciar esta dissertação, pelas longas e esclarecedoras conversas, por se dedicar com tanta verdade neste aprendizado. E a minha comadre Rita Djaxuká Yvydju Mirim, pelos *petynguá* e risadas que trocamos.

Agradeço aos homens guarani; Hyral Moreira Karai Djukadju, cacique da aldeia pela abertura e confiança, a Adailton Karai Yvydju, Daniel Kuaray Timótio e Santiago Oliveira Kuaray Thondaro pelas histórias contadas ao redor do fogo, pelas piadas, pelos conselhos, pela atenção e colaboração na criação do espetáculo Arandua. Emerson Wherá Tupã, pelo seu canto, sua amizade e pela participação na roda de conversa na apresentação da escola *jurua*.

Agradeço imensamente a Marcelo França Karai Ryapu Wherá Mirim, o branco mais índio que já conheci, um verdadeiro *xeramoi*, que apadrinhou a todos nós *jurua* e ilumina o caminho dos que estão interessados em abrir o coração para compreensão dos mistérios de *Nhanderu*. Agradeço por seu rezo, seu canto, seu conselho, sua paciência e devoção. Agradeço a Alexsander Vacaro Karai Djekupé Ywy Djú Mirim meu padrinho de batismo Guarani que foi ponte e chão firme para abertura deste caminho de reza.

Agradeço a Tainá Orsi Djatchuká Yvydju, minha irmã, que se eu for listar aqui pelo o que agradeço não caberia, pois, essa pesquisa é parte dela também. Gratidão por me convidar para ser sua companhia naquele novembro de 2011. Gratidão por estar de coração e ouvidos aberto incansavelmente para trocar e contribuir. Por abrir sua casa e dedicar seu tempo para construirmos juntas essa pesquisa criação. Agradeço por ser uma atriz envolvida e sincera, por se desafiar ao desconhecido. Por tudo que foi e o que será. Eu te amo

Agradeço ao meu irmão Guilherme Freitas Karai Nheenry, pela dedicação e minuciosidade em tudo que se propôs a fazer no espetáculo. Por ser as mãos, pés e

máquinas do Pachorra, por estar sempre com uma piada pronta para nos desarmar e uma cara sisuda para reclamar. Eu te amo.

Daniela Antunes! Como eu te agradeço! Agradeço por ser o exemplo nu e cru de amor, por ser a manifestação da arte, por transbordar suas emoções e materializá-las em nossos projetos. Agradeço pelo imenso empenho em tornar nosso espetáculo uma experiência sublime. Pelas horas de vida compartilhada. Agradeço aos seus filhos Artur, Maria e Rosa, por serem os melhores amigos dos meus filhos, por serem a luz que guia seu propósito. Que a justiça divina atue com rigor na recuperação do que lhe foi injustamente retirado. Eu te amo.

Agradeço à Clara Coelho pelos ensaios e trocas afetuosos. Agradeço ao Guilherme Peixoto que com experiência e maestria fez contribuições valiosas e sábias para o espetáculo, pela amizade.

Agradeço a todes colegas do mestrado, em especial Daniela Carmona, Antônia Vilarinho e Paula Gotelip que contribuíram diretamente para esta pesquisa. Agradeço ao meu amigo Thierry Motta pela perfeita correção ortográfica, adequação as normas e ajustes do trabalho.

Agradeço as minhas amigas e amigos, Isabella Mandarini, Aline Martineli, Lohanny Rezende, Liziane Liz, Felipe Tortoro, Arantxa Pellme, Gustavo Triane, Sheide Souza, Jhenifer Silva, Carolina Takua D'avila e Laura Vilhena por escutarem e acolherem todos os desabafos de vitórias e angustias durante o processo desta dissertação.

Por fim, agradeço a minha família, sem eles nada teria sido possível. Ao meu companheiro Rafael Coelho Kuaray Mirim, pela interminável jornada diária que compartilhamos, por ler, reler, corrigir, opinar tudo que escrevo, por estar sempre disponível para acolher minhas incertezas, por colaborar grandiosamente para a criação do espetáculo, tanto no cuidado dos nossos filhos durante os ensaios, quanto nas opiniões, fotos e filmagens. Por insistir em me entender e me respeitar a cada dia. Agradeço ao meu filho Nhamandu Djexaká por ser o sol de todas as minhas manhãs, por nos aproximar dos guarani e nos ensinar sobre disciplina, e ao meu pequeno Wherá, minha nuvenzinha fofa cheia de raios e relâmpagos, agradeço por ter escolhido vir justo

no início desta pesquisa, inspirando e fortalecendo, trazendo a doçura e leveza necessária para atravessar o árduo caminho até aqui. Eu amo vocês, meus meninos.

RESUMO

Esta dissertação apresenta reflexões acerca dos caminhos traçados por mim como artista e pesquisadora junto à comunidade guarani *Yynn Moroti Wherá*, de Biguaçu - SC. Metodologicamente, assume-se a seguinte estratégia: a narrativa é construída a partir da pesquisa-criação, de forma a aproximar os modos de vida guarani aos modos de vida *jurua* (não-indígena). A pesquisa e a dissertação são compostas por três etapas: 1- conhecer e olhar para as danças das mulheres guaranis; 2- destacar as relações de parentesco e amizade desenhadas por meio das “pontes” feitas com outros *jurua*, refletindo sobre os temas da afinidade, maternidade e espiritualidade. E ainda elaborar sobre a experiência da vivência artística que nomeei “Imersão Dançante” que tentou condensar uma alternativa para a elaboração de práticas e processos criativos; 3- contar através de um memorial o processo de criação do espetáculo de teatro de animação *Arandua* que narra mitos e histórias da cosmologia guarani e suas apresentações em escolas públicas. Do entrelaçamento da etnografia com as reflexões sobre narração, arte comunitária e relacionalidades, surge uma reflexão do papel do artista como dínamo que possibilita alternativas pedagógicas para a compreensão e fortalecimento da cultura guarani e garantia da diversidade e multiculturalidade nos espaços de educação.

Palavras-chave: Nhandereko, dança indígena, feminino guarani, modos de vida.

TEMBIAPO

Kova'e onhepoaraa, py ma onhemonbe'uta aexa va'ekue ha'e Anhembo'ea gue tekoa py mboapy regua rupi onhemonbe'u rã. Ha'e kuery ma omombe'u há'e oexauka havi heta va'ekuery reko. 1 - oikuaa pota ha'e onhembo'e ojerojya regua kunhague reko pi. 2 - amombe'uta mba'exa pa mbya kuery reve aiko hague ha'e Anhembo'ea hague opy rup. 3 - kova'e tembiapo rupi aexauka aguã mbya kuery reko ayvu rupi onhembo'ea ty rupi Jaikuaa potaa ve aguã mba'exapa nhamobe'u aguã nhamboaxa ayvu rupi ha'e nhembo'ea aguã.

Nhande py: Nhandereko, mbya jerojy, kunhague reko.

SUMÁRIO

POEMA FABULADO

- O que de mim transborda.....8

INTRODUÇÃO

- Aquilo que sai torcido e espremido tal qual gota a gota.....9

CAPITULO I

- Do escandalosamente simples ao definitivamente incompreensível.....15
 - 1. Nhandeko.....17
 - 2. Nhebodjaity (Ritmo).....21
 - 3. Corpo Coletivo.....25

CAPITULO II

- As que *soufui* sendo refeita.....33
- IMERSÃO DANÇANTE
 - 1. De onde minha visão pode alçar voo.....47
 - 2. Os tempos de partilhas e redescobertas.....51

CAPITULO III

- O que é imprevisível e atemporal.....91
- A memória e rito do processo.....93
 - 1. Ensaios.....100
 - 2. Apresentações.....107

CONCLUSÃO.....150

ANEXO.....153

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....157

POEMA FABULADO

O que de mim transborda

De todo pouco muito que sei, que me foi passado, cada passado atravessado na minha vista falha e pouca que de pouco a pouco perde mais e mais sua nitidez, de tudo aquilo vivida, pelada, sentida, molhada na chuva da fazenda do Mato Grosso.

As sandálias calçadas e o incômodo da lama no meio dos pequenos dedos, as montanhas de recheios coloridos de bolachas artificialmente aromatizadas e aquela outra da Serra do Tira Sentido, cada lambida nas mãos cheias de seca terra vermelha de Minas na beira da cerca por fazer, tocou a cobra matada no meio da passagem.

Em direção ao árduo e divertido trabalho vindouro daquele que me carregou nos ombros e me comprou pastéis nas matutinas feiras (de queijo ou carne ou da minha vontade sempre feita), aprendi a olhar as horas nos ponteiros dos relógios redondos do seu pulso. Tardes inteiras deitada em tapetes ásperos, enormes almofadas de onça e canecas de Cotuba, quando o *Rei do Gado* cantava ao orgulhar-se da destruição daquilo que eu ainda não sabia que existia ou que deixaria de existir em mim.

Mãos dadas, os asfaltos gastos, os desenhos de giz, as corridas e escondidas nas esquinas precoces e surdas, guardando segredos de cal e cimento, a vigília noturna do sinal roubado, do apelido criado para atravessar a linha, o mestre barbudo, os relatos de púbis loiras e nativos curiosos, os encontros com as bruxas da lenda da ilha e o mar que submerge...

De todo muito que me foi passado, a cena criada da história contada pelo branco inventor das verdades ou falsas, abraça o fumo selecionado e o cachimbo emprestado, o encontro com a sombra de contraste perfeito, as fronteiras demarcadas e arrancadas dos pés rachados e largos (que são os meus). Toco a terra pele escura com lágrimas suadas e ressecadas que já nem descem mais, no passo a passo da roda que gira sem cessar, de um lado a outro pulsa o centro, para dentro, sorriso e silêncio, crianças de colo nos colos pequenos.

INTRODUÇÃO

Aquilo que sai torcido e espremido tal qual gota a gota

Convido o leitor a partilhar de meus sonhos e visões nesta pesquisa, evidenciados em palavras soltas e cotidianas. Minha dança se faz livre, foge das palavras, mas ainda assim me esforço para forjar, deste vórtice inebriante dos encontros que teceram este processo investigativo, enquanto ainda jorrava leite e emergia na água salgada de palavras difíceis, questões indispensáveis que não cessam de retornar em espirais de tempo. São elas: o que é a dança para as mulheres do povo guarani? Por que dançar? Como se dá o processo de aprendizagem da dança dentro da aldeia guarani *Yynn Moroti Wherá*? Em que medida a dança praticada no contexto da comunidade indígena oferece caminhos para uma prática no contexto branco e urbano? O que aprendemos sobre sociabilidade indígena através das danças femininas? Como contribuir para uma pedagogia multicultural que incorpore práticas de movimento indígenas nos processos de criação?

Ainda é viva a memória do dia do ano de 2011 em que recebi o convite de uma grande amiga para acompanhá-la até a aldeia guarani de Biguaçu, caminhada repetida inúmeras vezes depois, compreendo hoje, como um ato libertário e político de ir ao encontro do ancestral, aquilo que é tão antigo que prevê o futuro. Para chegar na aldeia, tomamos três ônibus. Apeando do último deles num ponto da BR-101, descemos uma estreita escada de cimento sujo e atravessamos um túnel subterrâneo. Aqui não há figura de linguagem, pois logo após o túnel outra escada nos conduziu à montanha sagrada, à casa do *xeramoi* (ancião), ao *opy* (casa de rezo) e a tantas e tantas outras imagens/vidas que me atravessaram e redirecionaram completamente o rumo da minha novela pessoal.

Lá no *opy*, recebi minha primeira cura com o *pety* (tabaco), fui apresentada às medicinas da floresta, reencontrei uma de minhas almas gêmeas, meu companheiro – ali vivi experiências de morte e vida, fiz amizades, desfiz traumas e dores, batizei a mim e a meu filho, ouvi palavras sagradas, cantei e dancei.

Em 2016, senti o chamado de participar como buscadora do ritual de Busca de Visão, cerimônia em que já havia participado como apoiadora nos dois anos anteriores. A Busca de Visão é um rito iniciático que prepara o buscador para conduzir a cerimônia de *temaskal* (tenda do suor). Toda a iniciação leva quatro anos, durante os quais o buscador prepara um cordão com 365 trouxinhas de tabaco envoltas em pedaços de tecido de algodão da cor específica de cada ano – vermelho, amarelo, preto e branco –, que será o delimitador do seu espaço na mata. No primeiro ano quatro, segundo sete, terceiro nove e quarto treze dias em silêncio e jejum absolutos, recebendo pequenas quantidades de alimento e água nos outros anos.¹

Na época, meu filho mais velho tinha 2 anos e 3 meses, e meu maior desafio, a princípio, seria ficar pela primeira vez longe dele por alguns dias. Realmente, no primeiro dia foi isso que minha mente teve que enfrentar e elaborar para eu não desistir ou enlouquecer, mas, no final daquele dia, eu logo comecei a adentrar outros labirintos íntimos e desconhecidos que apresentaram questões bem mais complexas do meu espírito, que ali passaram a ser reveladas. No segundo dia, me deparei com as necessidades físicas, sentia como se minha barriga estivesse tocando minha coluna, mal podia me manter em pé pela fragilidade dos músculos e pela tontura que experimentava a cada movimento. Foi quando, de repente, me surpreendi com uma solução maluca para aquela situação: dançar.

Comecei lenta e cuidadosa, mais aos poucos, meu corpo sozinho foi se fortalecendo, se alimentando do contato com a natureza ao redor, sentia que quando tocava uma folha ou casca de tronco, minha pele se nutria e assim eu toda me sentia mais leve e forte. Foi um momento inesquecível. Na manhã seguinte ainda deitada, tive uma visão: eu dançava a dança guarani, eu junto a outros amigos indígenas e não-indígenas, e escrevia sobre isso, apesar de naquele momento eu ter um entendimento pouco lógico de como me comprometeria em concretizar essa visão.

A partir desta revelação, durante a *Busca* ingressei no Programa de Pós-Graduação da UDESC com o projeto inicial, que pretendia analisar as danças das

¹ Esse formato de Busca de Visão é de origem lakota, denominação de uma tribo indígena norte-americana, é usado pelo grupo xamânico Caminho Vermelho e foi trazido para os Guarani de Biguaçu por Aurélio, representante do Caminho Vermelho no Brasil na época. Cf. ROSE, 2010.

mulheres guaranis. Naquele período, havia percebido que recentes iniciativas femininas desempenhavam um importante papel na ascensão dessas mulheres como lideranças e influências na aldeia.

Dessas iniciativas, vale destacar a maior presença e participação das mulheres (crianças, jovens e adultas) nas funções necessárias durante a cerimônia tradicional. As funções são: tocar os instrumentos que não são comumente usados por mulheres, como tambor e violão, e “puxar” o rezo, o que significa ficar em pé em frente ao altar no momento da concentração na cerimônia e entoar um canto ancestral que é a comunicação com as divindades, e assim todos que estão participando seguem essa liderança.

Dado que todo processo histórico implica transformações, as sociedades indígenas mudam porque a cultura é dinâmica, ou seja, as novas situações que um povo vai vivenciando transformam antigas concepções, e isso resulta em novos comportamentos, um povo vai entretecendo a sua história. A reinvenção da tradição guarani é uma constante necessária. Para a compreendermos é imprescindível apelar à sua cosmologia. Comecei a conversar com a comunidade sobre a proposta e a investigação da dança das mulheres guarani tomou corpo no primeiro capítulo da dissertação, no qual desenvolvo três conceitos destacados pela fala das mulheres guarani, a saber: *Nhandereko* (sistema de vida), *Nhebodjaity* (ritmo) e Corpo Coletivo.

A proposta “prática” da pesquisa incluía organizar e mediar junto com a liderança da comunidade um encontro no *opy* com as mulheres guarani (anciãs e jovens), para dançar e trocar saberes. Programado para acontecer em outubro de 2018, esse encontro seria gravado e produzido na forma de um registro audiovisual.

A permissão de entrada de não-indígenas na casa de reza de Biguaçu é um aspecto crucial para o desenrolar deste projeto. A abertura da casa de reza para pessoas externas não é comum em outras aldeias. Em Biguaçu, a decisão partiu do ancião e líder espiritual Seu Alcindo Wherá Tupã há cerca de 30 anos atrás, período em que a comunidade passava por grandes dificuldades, tanto nas questões básicas de sobrevivência (alimento, saúde, higiene) quanto nas questões espirituais e ligadas à tradição. Seu Alcindo conta que na época a casa de reza era uma casinha de 2 m x 2 m

onde apenas ele e sua esposa, Dona Rosa Poty Djá (*in memmorian*), rezavam. Grande parte dos homens da comunidade sofria com alcoolismo e não praticavam mais seus rituais sagrados. Indo direto ao ponto, pois não vêm ao caso os detalhes, Seu Wherá Tupã foi procurado por um médico *jurua* a fim de realizar uma cura em um indígena de outra aldeia que estava com câncer, aceitou e pediu ao médico que o deixasse participar da reza. Conta-se que ali Seu Alcindo Wherá Tupã teve a *visão* de que a cultura guarani seria resgatada através da aliança entre os indígenas e os não-indígenas.² A *visão* para os Guarani Mbyá integra o conhecimento recebido pelas divindades, um conhecimento de caráter profético ou epifânico.

Voltando à minha proposta de um encontro no *opy*: no período planejado para isso houve um acontecimento que fechou temporariamente a casa de reza para *juruas* por determinação da liderança. Tal decisão foi tomada após o cacique Hyral ter um sonho. Na cultura guarani, os sonhos têm grande importância, pois através deles se recebem instruções diretamente das divindades. Elizabeth Pissolato, em seu trabalho sobre os guarani mbya, intitulado *A duração da pessoa, mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*, destaca que para os Guarani “o sonho é por excelência matéria de interpretação”. (PISSOLATO, 2007, p.321). Na cerimônia que antecedeu o fechamento da casa de reza para não-indígenas, em outubro de 2018, Hyral relatou que no sonho ele se encontrava com um ancião que lhe perguntava por que ele rezava com não-indígenas e Hyral não soube responder. O ancião retorquiu: “é porque tu tens medo de rezar sozinho”. A partir disso, Hyral quis ver como era rezar sozinho e tomou a decisão de vetar a entrada de não-indígenas na casa de reza. Essa medida durou cerca de um mês, justamente o mês de outubro para o qual eu estava programando o encontro.

Esse rearranjo cósmico entre sonho e pesquisa acadêmica me causou muitos sentimentos, como medo, insegurança, desapontamento e até raiva, mas, após alguns dias de reflexão, me predispus à prática da adaptação e mudança tão faladas e vividas no mundo guarani. Abri espaço para outro caminho a qual discorro no segundo capítulo

² Esse relato me foi contado inúmeras vezes por diversas pessoas entre os anos de 2011 e 2019, em especial e com mais detalhes por Marcelo França, dentista da aldeia desde aquela época, que acompanhou todo o processo de retomada das práticas rituais pela comunidade e abertura para não indígenas. Hoje Marcelo tem um papel importantíssimo dentro da comunidade e na relação do Guarani com os *jurua*.

deste trabalho, em que trato das questões de parentesco guarani e construção de amizades a partir da minha experiência nesta aldeia como modos de sociabilidade, e ainda criei uma proposta de vivência artística nomeada “Imersão Dançante” com duas amigas, pesquisadoras e artistas, Tainá Orsi e Renata Abel, onde experimentamos modos de vida entre ritos e atividades diversas para pedagogias intuitivas e multiculturais encaradas como alternativa para o desenvolvimento de práticas e processos artísticos.

O terceiro capítulo desta pesquisa consiste num memorial do processo de criação junto à Tribo Pachorra Teatro Livre com que estive dedicada a um espetáculo acerca dos mitos e histórias que compõem a cosmologia guarani, partilhados com pessoas da aldeia. Descrevo e reflito sobre a criação da dramaturgia, o processo da atriz para encenar gestualidades rituais, a escolha de inserir bonecos na peça, a colaboração de outros artistas na montagem do espetáculo e as suas apresentações em escolas públicas indígenas e não indígenas.

Nos segundo e terceiro capítulos, retomo os conceitos centrais para a compreensão da dança das mulheres guaranis, abordados no primeiro capítulo (*Nhandereko*, *Nhebodjaity* e *Corpo Coletivo*) mediante a imersão, experimentação, criação e narração. Neste trabalho tenho o intuito de traçar um fio condutor que sinalize os caminhos que unem teoria e prática.

A conclusão desta jornada se dá entre meu trabalho de pesquisa criação que possibilita dançar o meu logos, meu projeto, meu modo de narrar me assumindo como indigenista, me entendendo como atriz, diretora e contadora de histórias; e com a própria dança da vida, do *outro*, da natureza, dos acidentes, dos imprevistos diários que nos fazem redescobrir os mesmo passos, incessantemente novos.

Finalmente, disponibilizo como parte integrante desta dissertação o vídeo do espetáculo Arandua feito durante a sua apresentação na escola municipal Donícia Maria da Costa do bairro Saco Grande, em Florianópolis, no dia 24 de outubro de 2019, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=94QD6bNHIMA>.³

³ Vale salientar que esta gravação foi realizada com câmera parada e sem cortes, na terceira vez em que apresentávamos a peça, como material para edital de circulação em projeto do SESC SC. Posteriormente

A flecha em chamas, a sabedoria centenária viva que fala em comparação, a anciã que grita o agudo e a agonia do calado, o som que reverencia o antes passado, o bambu significado, o trançado, o olhar para o chão invisível, a fome unida à flor de maracujá da cerca na escola abandonada, me acompanham nesta escrita. Me junto àquilo que não se quer mais ensinar. Ao Sol nascente, abro esta pesquisa ao fundo, rasgo-a inteira. Aqui está, arregaçada, trocada a pele cobra e coberta de manto azul folhagem. Pequeno Oceano, pena de ave, que estilhaça, come vidro e fere com dentes, abre e fecha, caem piolhos e aceita, esconde-se feito tatu bolinha do medo e lá dentro sonha, vive outra, tem visão, desce a espiralada escada do dentro. Encontra sem fim guia e avô, voa suave, pouisa galhos e pétalas, abraça pedras braços galhos boca casca copa fio tripa trepa tronco arranha unha espinho dente come caga colostro sangue sumo néctar clorofila asas coluna ramos glândulas mamárias.

Rio a lagarta de garras e penas que *soufui*, e sendo feita, engulo a semente da melancia que me leva de novo àquela encruzilhada de morte e vida, me enfeito daquilo que descubro, descubro dos panos, tules e tintas avulsas e sós, faço colagem com o órgão da terra, sou pouco pequeno pozinho daquele que quando menor limpava de dentro das voltas do umbigo rachado que tenho.

CAPÍTULO I

Do escandalosamente simples ao definitivamente incompreensível



Figura 1 Coral Guarani Nuvens Azuis da aldeia Yynn Moroti Wherá, 2017. Autor Rafael Coelho

Durante a noite mal consigo me manter em pé, sono me pega, nos momentos acordada vejo muitas mulheres com seus *takuapus*, firmes. Rezo do alimento, as mulheres fazem uma meia lua sentadas no chão, me junto a elas. A corrente é forte, fortalece o rezo, somos cerca de vinte mulheres atentas às duas que rezam a fartura dos alimentos: carne, milho, frutas e água. No final do rezo, Celita em pé em frente ao *apyka*, o primeiro raio de sol invade o *Opy* e ilumina a índia e o bastão. (Diário de campo escrito durante o ritual de Busca de Visão entre os dias 26 de agosto e 08 de setembro de 2018).

Para iniciar este capítulo, fecho meus olhos, me conecto com o meu coração e me imagino na mata da aldeia guarani Yynn Moroti Wherá e, depois, no *opy* (casa de reza). Foi nesses lugares que vivenciei os acontecimentos que despertaram meu

entendimento sobre o viver do modo guarani, o que chamam de *Nhandereko* (sistema de vida). A experiência desses acontecimentos me trouxe a consciência, antes desconhecida, da minha falta de contato com o meu mito pessoal, com as histórias dos meus antepassados; uma desconexão total com quem foram, como viviam e pelo que passaram para que a sua história chegasse até mim. Essa revelação me trouxe, por um lado, uma profunda frustração e indignação que me faziam ter vontade de rasgar esta roupa-corpo com que nasci, me retalhar em outra forma de vida, mais índia; por outro lado, senti a responsabilidade do privilégio de adentrar os caminhos que outros povos traçaram, junto com o imenso respeito necessário para me fazer bem entender e não cometer equívocos racistas e misóginos.

A dificuldade em construir o recorte investigativo que se originasse da minha convivência com o povo Guarani foi evidente. Além da frágil relação entre mim, *jurua* (não indígena), e eles, *guarani*, destacada pelos correntes estudos sobre apropriação cultural⁴, há uma dimensão de integralidade nos fazeres indígenas que torna complexa a análise de aspectos simbólicos específicos. Essa dimensão, que me provocava certo receio de não fazer jus à conectividade das relações sociais, práticas, espiritualidade e tradições indígenas, desassombrou-se quando, de olhos fechados, compreendi o ritmo da dança das mulheres guarani. Através do mergulho no estudo rítmico, encontrei o fio narrativo para as análises desta pesquisa. No convívio semanal, nas cerimônias, festas e eventos, nos (re)encontros, proporcionados por esse caminho, com outros *jurua* integrados à aldeia, busquei construir uma observação que passasse por meu corpo, um entendimento para a além do racional e funcional, conduzindo a entrevista como participante das danças, dos fazeres e da imersão no tempo da aldeia.

As reflexões aqui apresentadas partem da palavra da pessoa guarani, especialmente pela perspectiva das mulheres guarani, que com alegria e leveza teceram uma roda de conversa sobre o assunto da dança das mulheres. Naquela ocasião, por meu convite, estavam presentes as guarani *xejary* (anciã) Dona Rosa, Verônica e Adriana *Keretchu*, e as *jurua* Christine, Tainá e Ana. Complementarmente, utilizo como referencial falas de outras pessoas guaranis retiradas dos livros *Xondaro Mbaraete: a*

⁴ Ver Djamila Ribeiro, filósofa e escritora negra e Katu Mirim, artista indígena.

*força do Xondaro*⁵ e *Tape Mbaraete Anhetengua = Fortalecendo o Caminho Verdadeiro*, além do diário que escrevi durante as duas semanas do ritual de Busca de Visão em agosto e setembro de 2018, entrelaçando com isso as palavras de teóricos da antropologia, como Leon Cadogan, Eduardo Viveiros de Castro, Elizabeth de Paula Pissolato e Ana Maria Ramo y Affonso.

A roda de conversa foi no *opy*. Como de costume, observamos todo o rito necessário para estarmos naquele ambiente: saias longas, fogo aceso, chimarrão circulando e os *petynguá* (cachimbos) em mãos. Iniciei explicando um pouco do meu projeto de pesquisa e puxando o assunto sobre a dança das mulheres na cultura guarani. A respeito, Dona Rosa discorreu assim:

Eu vou contar só o que eu sei, isso aconteceu a há muito tempo, só o que eu sei. É isso mesmo, a gente reza dançando. A gente vai pulando e batendo com o *takuapu* e fazendo a roda, rodando. Antes eu dançava, quando era jovem, mas depois não dancei mais (informação verbal).⁶

Na compilação publicada no ano de 2013, o termo *xondaro* é explicado como um conceito guarani que se refere a uma dança, uma divindade, uma função e a um modo de se comportar (CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA, 2013). Sendo os *xondaro* (soldados/guerreiros) divinos os que cuidam dos seres humanos na Terra, um dos ensinamentos indispensáveis para a formação do ser guarani, como membro de uma comunidade, é a dança do *xondaro*. O aprendizado ocorre através de uma combinação de vários processos que incluem observação, participação e prática constante, brincadeiras, aconselhamentos e “o conhecimento que vem das moradas celestes”. (CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA, 2013, p.23).

A partir da inserção nesta dança destaquei três temas, sobre os quais discorro a seguir: *Nhandereko*, *Nhebodjaity* (Ritmo) e Corpo Coletivo.

⁵ Esse é o primeiro livro de textos e imagens produzidos pelos jovens envolvidos no projeto “Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani”. Este projeto é uma extensão da 1ª fase do Inventário Nacional de Referências Culturais Guarani (INRC), realizada entre os anos 2009 e 2011 por meio da parceria entre o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

⁶ Dona Rosa na roda de conversa, em 2017. Tradução de Ana Ramo y Affonso.

1. *Nhandereko*



Figura 2 Verônica e Dona Rosa. Autor Desconhecido.

Os nossos costumes e os costumes dos *Nhanderu Kuery* eu não aprendi tudo, isso é só o que eu sei. Nós dançamos, nós rezamos toda tarde para eles, do jeito que eles deixaram pra fazer, *Nhanderu* que determinou que fosse desse jeito (informação verbal).⁷

Na cosmologia guarani o tempo começa com a primeira história, quando *Nhanderu* existia em meio à escuridão, no caos do tempo-espaco originário (*arayma*), o grande e silencioso nada, o espaço vazio preenchido de absolutamente todas as possibilidades imagináveis ou não, o nada em que o eco emana solitário seu som triunfal.

Nhanderu Tenonde (*Nhanderu*– literalmente “nosso pai” –*Tenonde*– “o primeiro”) é o criador do universo. Mesmo não existindo sol, *Nhanderu* não via trevas, poisera iluminado pelo seu próprio coração (*py’a*), fazia com que lhe servisse de sol a sabedoria contida em sua divindade. A partir da luz resplandecente em seu peito (chamada de *kuaa-ra-ra* ou também *Nhamandu Tenonde Py’a*), *Nhanderu* cria, “no

⁷ Dona Rosa na roda de conversa, em 2017. Tradução de Ana Ramo y Affonso.

curso de sua própria evolução”, *Nhamandu Ru Ete* (verdadeiro pai *Nhamandu*), *Karai Ru Ete*, *Tupã Ru Ete*, *Djakairá Ru Ete* e as *Nhandexykuery* (Nossas Mães). Em cada uma das quatro regiões celestes habitam os *Nhe’e Ru Ete* (verdadeiros pais das palavras-alma), junto a suas mulheres e seus filhos, os *Nhe’e* (CADOGAN, 1959, p.17).

Nhe’e é o princípio anímico, de origem celeste, na pessoa, comumente traduzido por “voz”, “espírito guardião”, “porção divina da alma”, ou “alma-palavra”: “eles descem à Terra provenientes das regiões celestes onde moram as divindades Guarani, os *Nhanderu Kuery*. São eles que erguem o corpo sobre a Terra e o fazem caminhar, e é neles que se encontra a palavra, a possibilidade da fala”. (DARELLA, 2018, p. 78). Na língua Guarani não existe a palavra para “humano”, comumente é usada a palavra *tekoaxy*, que faz referência ao caráter imperfeito, perecível, da existência humana na Terra.

É importante ressaltar que o sol é o interlocutor entre os seres humanos e as divindades: todos os *Nhe’e* enviados pelos *Nhanderu* precisam passar pelo sol antes de nascer como um ser humano. *Nhanderuvutchu* conversa com seus filhos para saber qual *Nhe’e* será encaminhando para a Terra; os deuses elegem entre os seus filhos quem será enviado ao mundo, encaminhando-os inicialmente para a morada do sol. Então *Kuaray* manda *Nhe’e* para o mundo por meio dos raios solares, mantendo com ele uma conexão feita por sua luz, chamada de *Nhamandu Py’a*, que se liga ao coração das pessoas, tornando-se causa do calor dos corpos. Segundo Seu Alcindo,⁸ é através das práticas no *opy* (casa de reza), assim como da repetição do *Nhandereko* (modo de vida), que se faz com que essa luz cresça, *nhembopy’aguatchu*, permitindo que os laços entre uma pessoa e seus *Nhe’e* sejam estreitados, o que aumenta a sua potência espiritual (OLIVEIRA, 2011).

A maior parte das explicações sobre o *Nhandereko* dá contada importância de repetir na Terra o que os deuses fazem em suas moradas: “em cada aldeia, as crianças estão dançando, assim como o fazem em suas moradas celestes [...] pois aquele que fez a Terra quer ver as crianças cantando e dançando dentro da *casa de reza* [*opy*].” (DARELLA, p.14, 2018). Em sua tese, Ana Ramo explica que “a importância de repetir na Terra o que o ‘povo do alto’ (*yvateguava’e*) faz no seu *ambá* constitui o núcleo da

⁸ Líder espiritual (*Karai*) de 110 anos referência para a nação Guarani pelo seu poder de cura.

maior parte das explicações sobre as ‘regras’ (teko) entre o Mbya”. (AFFONSO, 2014, p. 64). O conhecimento de vida das pessoas Guarani Mbyá é entendido não como um objeto a ser acumulado e transmitido, mas como possibilidade relacional de busca e comunicação. Na realização dos processos de conhecer, entende-se que a vida de cada um é seu caminho de buscar e aprender.

A educação guarani se dá num processo contínuo, uma forma de preparação para a vida adulta, onde os Guarani, desde a infância, aprendem observando os mais velhos cotidianamente. As crianças e adolescentes desenvolvem livremente atividades simples (em geral, brincadeiras). Para os Guarani, nada se aprende sem ser vivenciado na prática e sentido por dentro; tudo está relacionado ao modo de ser, ou seja, ao *Nhandereko*, que *Nhanderu* proporcionou aos Guarani como forma de encontrar o divino e alcançar a dádiva de seus ensinamentos. Por conseguinte, conhecimento é o que se mantém ao longo do tempo, além do que, não se limita a um conteúdo, também consiste em todo esse modo de aprender. Os deuses se comunicam pessoalmente, e o conhecimento está sempre sendo passado como fruto de uma relação determinada, mas de conteúdo sempre aberto – o conhecimento é algo que se revela.

Nesse contexto, a dança compõe um dos modos de suscitar essa revelação, através do corpo dentro da casa de reza; aparece como uma forma de entrar em sintonia com os *Nhanderu Kuery* porque os *Nhe’e Kuery*, em correspondência àqueles, estão dançando no *amba*, pátio da *opy*, nas moradas do *Nhanderu Ete*, demonstrando que não se esqueceram de onde vieram.

Sendo a sabedoria uma qualidade dos deuses, o ser humano, *tekoaxy*, imperfeito, carece dela na hora de criar, não cria quase nada, é atravessado, suscetível à interferência de múltiplos seres que estão “imprimindo a sua marca”, mesmo que não consiga vê-los. A dança possibilita “queimar o *tekoaxy*”, adquirir equilíbrio físico e mental, ter agilidade, estar disposto e atento, cultivar um corpo *leve* e saudável, desenvolvendo e aperfeiçoando o *teko* (vida, costume, sistema). Pude entender que os Guarani dançam para superar a sua condição inicial e aproximar-se das divindades. Dançam para vivenciar o seu mito e desvendar os seus *Nhe’e*.

Os Guarani Mbyá entendem o mito como uma categoria fundamental e original do Espírito, não apenas como narrativa que pretende contar a origem das coisas e fixá-las numa forma imutável; o “pensamento mítico” caracteriza-se principal e

essencialmente pela transformação. Assim, a articulação do sistema mitológico se dá através de práticas rituais que estão ligadas à manutenção da memória do rito manifestado e vivenciado através das gerações. Entendo que o comportamento ritual humano está ligado à manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo, uma vez que, como afirma Schechner (2012, p. 49), “rituais são memórias em ação, codificadas em ações”. Em outras palavras, o rito, memória viva, se movimenta e atualiza no corpo que dança, nos objetos que são consagrados, nos instrumentos que são tocados etc.

Podemos entender a educação guarani como uma ação coletiva de intensa reinvenção, uma tradição que vive o rito, assumindo-o como permanência e mudança, praticamente dentro de uma pedagogia do movimento. A mudança constante faz parte do modo de aprendizado dos Guarani e de outros povos indígenas. Entende-se que para manter viva uma cultura, a tradição deve estar disposta a mudanças, a reinvenções, a atualizações. Em seu artigo *Amazônia: etnologia e história indígena*, Eduardo Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha tensionam o problema da tradição. Os autores afirmam que “o conceito de mudança cultural é reelaborado pela dialética tradição/invenção que sustenta a reprodução cultural dessas sociedades” (CASTRO; CUNHA, 1993, p.12). Na dança a prática de sustentar e transformar a tradição pode ser observada durante o xondaro, descrito no início deste capítulo.

O *xondaro* é treinado para se conseguira ligeireza de uma ave e lidar na mata com animais ferozes. Praticando o *xondaro*, o corpo ganha mais resistência, saúde e disposição; o raciocínio fica mais rápido e a pessoa mais paciente. Assim, evidencia-se que a dança não está separada do cotidiano, consolidou-se num fazer que contribui para a formação física, mental, emocional, espiritual e social do indivíduo. Destaco abaixo um trecho do livro *Tape Mbaraete Anhetengua* que detalha o *xondaro* para a cultura em questão:

Celita me contou uma visão que teve em uma cerimônia de semanas atrás, via no tecido de sua saia uma minúscula fila de pacas caminhando, um passinho depois do outro bem certinhas, atrás delas vinham meninas dançando xondaro assim como as pacas alinhadas e enfileiradas e depois vinham os meninos fazendo movimentos com os braços para cima (jogando peteca) e atrás deles todos os animais. Naquela mesma cerimônia Celita disse que Dona Rosa contou como as meninas dançam o xondaro e que elas aprenderam com as pacas, passinhos curto e bem alinhados. Disse que a paca é muito sagrada, que não é caçada e se por acaso for pega numa armadilha tem que ser dividida com toda a aldeia. (Diário de Campo, Busca de Visão, 2018).

Os xondaro e as xondarias, quando dançam, não é somente porque eles sabem dançar e ficam leves. Há muito mais do que isso. Quando está

anoitecendo, os xondaro pegam os seus petynguá, os seus cachimbos, e espalham a fumaça no pátio da casa de reza, ao redor dela, enquanto os Karai e as kunha Karai fumam dentro. Quando está anoitecendo, os xondaro levantam e fumam em volta da casa de reza para afastarem tudo aquilo que é ruim que fica em volta da gente. Quando se fala do xondaro, está se falando daqueles que fumam ao redor da casa de reza. Eles fazem o som com o popyguá, que são aquelas varinhas de madeira dos Yvyraiia, os líderes espirituais, para afastarem os inúmeros seres negativos que caminham na Terra e se espalham ao redor da aldeia. A função do xondaro é se concentrar para poder afastar aquele que é negativo. Na casa de reza, aqueles que fumam, que conseguem se concentrar com força, prestando atenção, também são chamados de xondaro e xondaria; aqueles que ficam junto com Nhanderu, nós Guarani chamamos xondaro vaikuei. O xondaro vaikuei possui a força que Nhanderu lhe deu. Dificilmente todos vão acreditar nisso tudo que está sendo falado, mas há ainda entre nós aqueles que confiam verdadeiramente em Nhanderu, meus netos. É difícil mesmo a gente se concentrar para entender a palavra, a regra de Nhanderu, do jeito que ele deixou para nós, mas mesmo assim alcançamos uma parte. Quando temos um xondaro, devemos confiar nele e respeitá-lo. Se ele quiser se esforçar mesmo, o próprio xondaro vaikuei, que fica ao lado de Nhanderu, vai dar força para ele. [...] no passado, quando os xondaro dançavam e treinavam muito, Nhanderu mandava um fogo celestial que limpava interiormente o corpo deles, eles caíam desmaiados no chão. Nós víamos isso antigamente. Mesmo dançando fora da casa de reza, o fogo de Nhanderu caía sobre eles. Também podia acontecer com as meninas. Depois que isso acontecia, eles levantavam de novo. Desse modo os jovens ficavam saudáveis e conseguiam alcançar a velhice. Enquanto a pessoa está dançando, precisa confiar e acreditar mesmo, se concentrando para alcançar a leveza do corpo. As kunha Karai também são assim: quando se levantam para dançar, com o takuapu, e cantar, o fogo celestial de Nhanderu vai alcançando tudo o que está em volta da casa de reza e também dentro, chegando às mulheres que estão cantando em torno das kunha Karai. Esse era nosso costume antigamente! Isso é o que nos deixa alegres. Nós agradecemos por tudo isso. Que possamos seguir levando para frente esse nosso costume. (DARELLA, 2018, p. 42 e 43).

Percebo a reverberação deste texto em mim, em meu corpo; a partir dele posso, mesmo que de um lugar ainda distante, reconhecer a importância da alegria desfrutada. Encanta-me a resistência e a fé com que ainda hoje os Guarani se remetem a um ensinamento que não tem data provável de nascimento. Como *jurua* sinto ser meu compromisso contribuir através da abertura de espaços em mim e nas pessoas e instituições ao meu alcance, para que estas palavras circulem e seja garantida a diversidade e multiplicidade de formas de pensar e agir no mundo.

2. Nhebodjaity (*Ritmo*)



Figura 3 Dança das xondarias na aldeia Yynn Moroti Wherá, 2019. Autor desconhecido.

Segundo Dona Rosa, a dança do *xondaro* era feita sempre por volta das 16 horas, no *oka* (pátio externo a *opy*), como uma forma de preparação e purificação para entrar no *opy*. É composta por músicos que se posicionam ao lado do círculo feito pelos dançarinos, o qual está em constante movimento. No centro do círculo, está o *xondaro ruxiva* (mestre xondaro), que conduz a dança convidando outro dançarino para entrar no centro e desenvolver os movimentos, que são de ataque, esquiva e imitação de animais (aves, porco, macaco, etc.). O *xondaro ruxiva* também passa por todo o círculo provocando, com seu *popyguá*, saltos ou agachadas dos dançarinos, para desviarem do instrumento. Um elemento indispensável é o *petynguá* (cachimbo), que é fumado antes, para pedir licença e proteção aos espíritos, e depois, ao agradecer, “descansar o *nhe’e* e pedir para *Nhanderu Kuery* para manter o sentimento do *xondaro*”. (CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA, 2013, p. 30).

Soma-se à dança do *Xondaro* os seguintes instrumentos: *mbaraka* (violão), *mbarakamirim* (chocalho), *rave'i* (rabeca/violino), *angu'apu* (tambor), *takuapu* (instrumento feito de bambu tocado só por mulheres) e *popyguá* (instrumento feito de duas varetas ligadas por um cordão). O *mbaraka* dá o ritmo, que pode aumentar ou diminuir durante a dança, e os *xondaro* têm que acompanhar:

Se a gente quiser aprender é só prestar atenção bem no ritmo, tanto no *mbaraka*, no *takuapu* e no canto. Tem cantos que a gente tem que subir um pouquinho o tom pra encaixar a maneira de tocar, o ritmo do canto. São sintonias que tem que se encaixar. No momento que alguém ultrapassa perde o ritmo, a gente se desconcentra, ali que a gente vai perdendo o ritmo de dançar (informação verbal).⁹

A anciã Dona Rosa afirmou que “pro Karai alcançar o canto, as mulheres têm que *chegar mais alto (opy yatépy)*”. A partir da fala de Dona Rosa e Adriana, pode se afirmar que o *nhebodjaity* (ritmo) é a afinação para que o conhecimento chegue, no sentido de altura e tom da voz que os instrumentos acompanham, e também um alinhamento como conexão e *concentração (djapuxaká)*, que faz com que os caminhos por onde circulam os espíritos se abram e você receba aquele conhecimento, aquela cura. Ecoando com a explicação dessas mulheres, Agostinho Moreira confirmou essa explicação e disse que *nhebodjaity* também pode ser o rezo do *xeramoí* (ancião).

O *Xondaro*, como já dito, é uma forma de cura: através do suor elimina as doenças e limpa trazendo de volta a alegria. O que limpa é o *tekoaxy (teko, doente)*. Ana Ramo descreve:

Antigamente, naquela época em que os *xondaro*, todo dia, quando a tarde começa a se insinuar, dançavam na *oka* e desenhavam sobre a terra seus movimentos de guerra. Desenhos que viravam poeira. Para além de um treino antecipando guerras e vendetas, a dança dos *xondaro* esquentava seus corpos, corpos que eles entregavam para a queima de tudo o que neles era *tekoaxy*. (AFFONSO, 2014, p.233).

A qualidade de corpo leve é alcançada com a prática diária da dança, além das restrições alimentares e condutas alinhadas com os ensinamentos das divindades. Assim se atinge a leveza que é necessária para transmutar o corpo *tekoaxy* no corpo em estado de *djapuchaká* (atenção, meditação).

Quando acontece isso é porque você tá recebendo o espírito, assim, e é forte isso, e é uma limpeza também. E quando acontece isso, tu troca, né?, de espírito, um espírito que vem

Na noite anterior dormi no Opy, seguindo meu movimento intuitivo que é o que tem guiado meus passos nesses dias de buscas - Tainá me ofereceu uma tintura da medicina, tomei 13 gotinhas e em seguida já senti a força invadir meu corpo, Nhamandu a essas alturas já dormia e Wherá ensaiava o sono entre bocejos. Dancei um pouco com ele nos meus braços e depois sentada cantava e sentia todo o poder daqueles cantos, o rezo cheio de crianças cantando, dançando, correndo em volta do altar, a força das crianças, sua pureza e doçura sustentando todo um rito de adultos que buscam algo que muitas vezes nem sabem, algo que as crianças vivem, a alegria de fluir na vida e simplesmente ser. Vi ali a brincadeira dançada com disciplina, aquilo que se repete incessantemente e nunca se cansa de retornar. (Diário de Campo, Busca de Busca de Visão, 31/08/2018)

a, em 2017.

muito forte em ti. E ela te limpa pra você seguir esse caminho, né?, que nem ela (Dona Rosa) falou. Daí quando acontece isso daí não se come mais carne, não se come mais sal pra te dar essa leveza e te dar um dom pra que você consiga ensinar isso, né?, levar essa dança, né? Daí, você se torna xondaro'i, xondaria'i [...], porque pra tudo isso acontecer no ritmo bem certinho não se comia mais nada durante o dia, que nem ela (Dona Rosa) falou. É uma ou duas refeição por dia. Desde de as duas horas, né?, já se preparava fisicamente pra isso, pra ter essa leveza pra acompanhar esse ritmo do xondaro, [...] é porque na verdade a gente tem esse costume de... ainda a gente tem esse costume de ter essa refeição uma, duas vezes por dia, né?, mas pra fazer essa dança a gente tem que ter uma dieta bem rigorosa, pra gente ter essa leveza, que nem ela falou. Tem que ter *yveu*, é leveza, né? Então, a mulher tem que ter essa leveza, a gente precisa, só que tem que praticar, né?, praticar sempre pra ter essa leveza, mas pra isso a gente tem que ter força e coragem pra fazer isso, né? (informação verbal).¹⁰

Uma das experiências mais marcantes que vivenciei, nos momentos de danças com as mulheres guaranis, foi na cerimônia de encerramento do ritual de Busca de Visão de que participei em 2016. Naquela ocasião, eu estava participando como buscadora, ou seja, havia ficado quatro dias na montanha em jejum e em silêncio. No momento da dança, na cerimônia após a descida da montanha, eu estava passando muito mal e ainda frágil pelos dias recém-vividos, mas meu corpo pedia por aquilo e eu me levantei para dançar. O fogo estava alto e quente. Meus pés não conseguiam acompanhar o ritmo da música, minha boca estava seca e minha mandíbula travada não produziu nenhum som, meu estômago queimava, o intestino contorcia-se, fazendo ondas na barriga. Eu suava muito e me sentia prestes a cair. Foi quando Helena chegou ao meu lado, entrelaçou sua mão à minha e dançou, que imediatamente senti a força ancestral daquela senhora. Ela estava quase flutuando ao meu lado, batia o *takuapu* com precisão. Seus pés se intercalavam sem hesitar. Pude sentir sua respiração e naturalmente fui sendo guiada por aquela presença feminina e sábia. Meus pés aprenderam, como um passe de mágica, o ritmo dos passos; os gases da minha barriga saíram todos de uma vez num arroto forte, e eu pude sentir uma brisa leve, que veio não sei bem de onde, refrescar meu rosto. Talvez dançar seja atingir algo como um estado de presença, uma força vivificante que nos aproxima dos espíritos e faz com que toda a doença, a preguiça e falta de vontade, todo o medo, culpa e vergonha queimem e abandonem o nosso corpo.

Dona Rosa disse que antigamente, quando se levantava para dançar, ficavam em pé até o *mbaraká* silenciar; disse também que hoje, a qualquer cansaço ou dor, as

¹⁰ Adriana Moreira na roda de conversa, em 2017.

meninas já sentam, e na verdade o que se deve fazer é justamente o contrário: se se tem dor ou cansaço, aí é que se tem que ficar em pé, porque trata-se do *tekoaxy* que precisa sair, e quando ele sai, a pessoa cai; cai porque se limpa, esvazia-se da doença que a deixava pesada. Ademais, falou que as funções principais da dança são trazer alegrias, saúde e leveza aos corpos. A *xerajy* Dona Rosa descreveu o momento do auge de conexão com a dança como quando a pessoa sente o “fogo de *Nhanderu*” entrar nela, a partir do que não sente mais nada, nem dor, nem cansaço; para alcançar esse estágio é necessário dançar muito, praticar uma vida toda, atingindo assim um nível elevado e orgânico de aprendizado.

Na verdade, a gente tem que ter essa leveza pra dançar, por isso, então, é isso que eu tava explicando. Quando o corpo cai, no momento que você dança certo, quando é de verdade a gente vê isso, porque esse é o momento de entrega, de alguma limpeza, e por isso que a gente tem que se segurar, e nem que não consegue mais, essa pessoa que tá mais ou menos bem tem que pular, aí você consegue segurar na pessoa e o *tekoaxy* sai, mas pra isso a gente tem que ter coragem. A verdade é que cada um tem o seu jeito de dançar, mas a verdadeira a gente nunca sabe, né?, então é bem o segredo, né?, assim, é o mistério que acontece no momento da cerimônia, do ritual, então por isso que a gente tem que prestar atenção, porque cada cerimônia, cada acontecimento é diferente, então é o segredo (informação verbal).¹¹

Reconheço, portanto, que quando nos entregamos à dança podemos alcançar, mesmo que provisoriamente, uma possível imortalidade na alegria vivida em uma afirmação da vida, em cada movimento, a cada instante, transmutando o pesado em leve, o sofrimento em alegria, o baixo em alto; dançar é um frenético convite para a travessia do alto-mar (a chegada na Terra sem Mal). Na dança, lançamo-nos à experiência que contém em si a dimensão de travessia e perigo, o ‘ex’ de exterior, êxtase, *extranjero*, *extraño*, o ‘per’de percurso, passar através, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo e não sem risco: no *experiri* está o *periculum*, o perigo. Posso dizer que pela dança alimentam-se o corpo, a alma e o espírito, dos encantos da terra e de uma espiritualidade que supera a morte.

¹¹ Adriana Moreira na Roda de conversa, em 2017.

3. Corpo Coletivo



Figura 4 Dança do xondaro na aldeia Yynn Moroti Wherá, 2019. Autor desconhecido.

A concepção de indivíduo entre os “povos da terra” constrói-se a partir de princípios distintos daqueles que nós, “povos do concreto”, consideramos. A denominação “povos da terra”, que adoto com certa liberdade, pode dizer muito: quando a utilizo, tenho em mente os pés descalços no chão, o contato com animais e plantas, a ressignificação dos elementos da natureza para brincar e trabalhar. Esse contato com o outro não humano ajuda a configurar uma formação de personalidade, valores e perspectivas extremamente distantes das que vigoram entre os “povos do concreto”. Aqui na selva de pedra, quando uma criança nasce, prontamente é cercada de artificialidades que, se presume, condicionam o seu ambiente com assepsia e segurança absolutas: higienização excessiva, privação de contato com a natureza, conhecimento das coisas do mundo através de objetos plastificados, além da inserção no cotidiano urbano, onde prevalecem o barulho de carros e outras máquinas, o ar poluído, os alimentos repletos de agrotóxicos e produtos químicos, as imagens virtuais etc. Quando uma criança guarani mbyá nasce numa aldeia, imediatamente é inserida num contexto de coletividade onde humano e natureza constituem uma unidade orgânica. Os primeiros dias são preenchidos de ritos milenares que seus irmãos, parentes e antepassados também vivenciaram. Essas práticas envolvem o uso de ervas e tabaco, de certos alimentos preparados especialmente para a ocasião e de cantos e danças que são feitos pelos pais e avós a fim de receber esse novo integrante da família. Além disso, as

crianças são adornadas com pulseiras e colares que as protegem e identificam como parte de um grupo. Nos primeiros anos, a criança recebe, em um ritual de batismo, o seu nome espiritual e o seu *nhe'e*, e, a partir disso, trilha o caminho de toda uma vida para se aproximar da vida do *nhe'e*, aprender com aquele nome, desvendar seus mistérios e se curar. Quando essa mesma criança atinge certa idade, ela e as outras crianças da mesma faixa etária passam juntas por ritos que as desafiam e auxiliam a crescer. São os ritos de passagem. Nesses momentos, a criança reconhece a si mesma e a seus pares como membros de um mesmo grupo. Os principais ritos de passagem são o das meninas na sua primeira menstruação e o dos meninos no início da puberdade; ambos são vivenciados em coletivo, em que todos se transformam a partir daquele movimento interno de cada indivíduo.

Pude presenciar diversas vezes na aldeia, em especial observando as crianças, essa prática do coletivo nos corpos. As crianças estão sempre juntas, despertas e alegres, e mais ou menos agrupadas assim: meninas entre 10 e 13 anos reunidas fumando *petynguá*, conversando e rindo, responsáveis pelo cuidado das crianças menores, desde bebês de colo até as de quatro, cinco anos; meninos e meninas de seis a nove anos brincando de forma mais agitada, correndo, se escondendo, pulando; meninos de 10 a 13 anos juntos, fumando *petynguá*, brincando, jogando bola ou cortando lenha; todos circulam pelos grupos uma hora ou outra conforme a necessidade, sempre atentos aos menores e dispostos a cuidar e liderar as atividades.

Essa percepção também está descrita em inúmeros relatos antropológicos, em especial, após a metade do século passado. Os estudiosos passaram a apresentar ao circuito conceitual mais amplo o pensamento indígena latino-americano e estudos descritivos mais detalhados das sociedades ancestrais brasileiras. O artigo *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras* explana muito bem a noção de indivíduo e coletivo:

Existem sociedades que constroem sistematicamente uma noção de indivíduo onde a vertente interna é exaltada (caso do Ocidente) e outras onde a ênfase recai na noção social de indivíduo, quando ele é tomado pelo seu lado coletivo; como instrumento de uma relação complementar com a realidade social. (SEEGGER; DA MATTA; DE CASTRO, 1979, p. 2-19).

Não se trata aqui de promover revisionismos teóricos, corrigir interpretações ou reabilitar metodologias, menos ainda de sustentar um olhar puramente empirista, mas simplesmente de atentar para a importância do que se pode apreender a partir dos

modos de os outros (povos) se moverem. Aprendo que essa noção de coletivo harmoniza e fortalece de diversas maneiras as relações; enquanto as práticas são realizadas em grupo, todos podem vivenciar e aprender com a sua experiência e com a experiência partilhada do outro. Para o Guarani o conhecimento deve ter um corpo adequado, logo, o ritual cria um corpo que as mulheres me descreveram como um *corpo leve*. Trata-se de um olhar que muitas vezes nos faz perder de vista o aspecto mais geral das relações que incidem sobre o corpo. Como nos lembram os Guarani, a separação entre as almas e seus corpos – entre *nhe'e* e *tete* (corpo)– não é outra coisa senão a própria causa de doenças e da morte. Essa corporalidade pode ser observada também no contexto mais amplo dos povos ameríndios; como afirmam os autores no artigo a que me referi,

a corporalidade não é vista como experiência infra-sociológica, o corpo não é tido por simples suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. (SEGGER; DA MATTA; DE CASTRO, 1979, p.5).

Destaco aqui a sabedoria trazida pelas palavras de Adriana na roda de conversa, segundo as quais a força das mulheres guaranis está na união, e, quando estão juntas, realizando qualquer atividade, potencializam suas capacidades. Quando dançam juntas, ela complementa, dividem o cansaço e assim se fortalecem; quando criam os filhos juntas, aprendem umas com o jeito das outras; quando cozinham juntas, multiplicam os alimentos.

A construção de um corpo coletivo feminino sugere uma forma de organização, um modo de resistência e convívio. Percebo, ao longo destes últimos anos, que os crescentes movimentos de valorização, empoderamento, sororidade, acolhimento e apoio entre círculos femininos têm se refletido diretamente nas lideranças comunitárias na aldeia. Notadamente, nestes movimentos, o que se articula são coletivos de mulheres inventando um modo de existência do feminino no contexto atual.

Tem que ter esse cuidado de fazer os passinhos tudo igual, sempre juntinhas, sem um pra lá outro pra cá, as vezes dá vontade de ir lá pra frente, mas que a gente vá todo mundo junto então, isso é a força da mulher né, isso é a força feminina mesmo, então eu acho que dá pra gente conseguir isso né.[...] A gente não cansa, porque a gente tá ali uma concentrada na outra, então a gente divide a força, divide o cansaço com outra e vai indo, ganha mais força porque a gente tá ali grudadinha uma na outra.[...] é na verdade não pode desistir, é porque daí na verdade né que é o círculo das mulheres né não pode se quebrar na verdade, na verdade tem que pular até cair, nem que caia, enquanto puder pular pula porque isso é bonito, aí no momento que você se entregar pra aquilo que tá te impedindo você quebra, é porque é uma corrente né é uma corrente muito...tem que ser forte por isso que é treinado pra isso que ela(Dona Rosa) diz assim, tem que praticar tem que *nheembos*, *nheembos* é quando a gente tem que aprender pra fazer isso. (MOREIRA, ADRIANA, Roda de conversa, 2017).

Entendo a dança guarani não como objetivo ou produto final, porém, como um entre que invade brechas, que preenche lacunas, tão rotineiro como escovar os dentes e acender as bocas do fogão. A arte emaranhada no viver. O cotidiano ressignificado em presente constante no intuito de encontrar pequenos ou grandes espaços para o movimento. Nos rituais, o movimento dançado é comparável aos passos de uma caminhada infinita que recorda o frequente caminhar que os Guarani exerciam quando ainda eram nômades em busca da “terra sem males”. Essa dança dispensa o pensamento ocidental dominante, de caráter calculista e utilitarista, que sempre visa aos máximos resultados nos movimentos; caminhar supera essa relação instrumental, porque não se mede pela eficiência. Caminhar é travessia, ao mesmo tempo meio e fim.

Afinal, compreendo que nunca alcançarei a *verdade* de tais conhecimentos, que mal posso dimensioná-los, tendo em vista que meu modo de vida não é, nunca foi, e nunca será o *Nhandereko*. Meus antepassados não rezavam dessa forma e meu *nhe’e* desconhece tais caminhos. Entretanto, a importância desta narrativa, deste olhar como artista e arte-educadora, está na tentativa de traduzir, a partir do meu olhar, esse modo de subjetividade em uma prática que é descrita na última parte desta dissertação.

E a gente sabe que esse ritmo que a gente tá dançando é o que a gente vê, não é o que a gente aprendeu de verdade. É a mesma coisa que você falar – ah, eu vou olhar lá um vídeo de dança lá e eu vou fazer igual – ah é igual –, mas não se sabe por trás disso tudo se isso é verdade ou não, né? Então aqui também acontece, né?, vocês vê, vocês, né? Tô dizendo vocês *jurua* vê o jeito nosso dança, mas a gente sabe que não é verdade, verdade não, o ritmo certo, né? (informação verbal).¹²

¹² Adriana Moreira na Roda de conversa, em 2017.



Figura 2 Adriana Keretchu Mirim. Autoria própria.

Decidi trazer para o processo de pesquisa e para a construção das narrativas oriundas das observações do *meu* modo de vida, esse *Nhandereko* que inicia e finaliza em meu corpo Rafaela – marcada tanto por um legado familiar e regional, quanto reinventado por andanças e relações. A indagação sobre a dança das mulheres guaranis, o processo de *cura* (conforme o linguajar utilizado entre nós na aldeia) sendo este processo o modo para investigar e compreender as implicações das danças das mulheres guarani na composição de uma “cura coletiva”. De observadora passo a integrar para fabular a partir das danças na aldeia.

CAPÍTULO II



Figura 5 Eu e Tainá na Opy, primeira vez que fui à aldeia, 2011. Vinicius Renzulli.

Neste capítulo, desenvolvo pensamentos a partir de alguns eixos. O primeiro deles é a reflexão sobre minha narrativa de chegada na aldeia guarani, adicionada de análise sobre questões de parentesco e amizade na perspectiva de uma mulher *jurua* (não-indígena) urbana. Destaco as relações de parentesco desenhadas por meio das “pontes” feitas com outros *jurua* – laços de afeto e confiança com pessoas da comunidade guarani, para finalmente analisar temas da afinidade, maternidade e espiritualidade. Articulo estas relações conceitualmente para sugerir um modo de compreensão da socialidade guarani, como as relações criam específicos modos de socialidade.; A partir destes processos intrinsecamente transculturais parti para a composição de uma proposição relacional, um rito imersivo de cinco dias, que chamei de “Imersão Dançante”. O encontro ocorreu em janeiro de 2019, na aldeia Yynn Moroti Wherá, e é a partir deste experimento que teço a transposição metodológica do conceito de Nhandereko, desde seus aspectos representativos, abordados no capítulo anterior, até o encontro com a ação dinâmica com a organização da vida cotidiana, extrapolando em processos de criação.

As que *soufui* sendo refeita

Nhandeka’aguyredjarekovaekue / Yva’aporãhandevyawã /
Etava’ekueryomokanhymba / Nhanderu mirim oedjavaekue.
Em nossa floresta tínhamos lindas frutas para nós, os brancos consumiram
(destruíram) com aquilo que nosso Pai nos deixou. (Cartilha de
Aprendizagens de Saberes Tradicionais, 2018).

O caminho “das pedras” para a chegada do *jurua* na comunidade guarani, conforme o que pude observar nesses anos de convivência, se dá ou por intermédio de outro *jurua* que já está familiarizado e criou laços de confiança com as pessoas da aldeia, ou mediante pedidos de autorização para pesquisas de campo, entrevistas e captação de imagens. Também é comum o ingresso de não-indígenas quando da implementação de ações de impacto comunitário, tais como melhorias em sistemas de agricultura, saneamento, educação etc. Destaco que, nestes casos trata-se de majoritariamente pesquisadores, representantes de órgãos como FUNAI, SESAI e afins. Relatam os Guarani, que há uma relação de caráter institucional frágil, baseada na artificialidade da eficácia de “produtos” acadêmicos oriundos da “troca” estabelecida. É frequente que tais iniciativas não têm impacto durador, sendo abandonadas após a finalização do processo de pesquisa no qual o *jurua* tem interesse. O que foi “coletado” entre a comunidade tende a se perder nas páginas empoeiradas das teses nas bibliotecas universitárias.

O problema do acúmulo de classificações, catálogos acadêmicos e arquivos é tema da tese elaborada por Diana Taylor, em seu livro *O Arquivo e o Repertório* (2013). É análoga a impressão que os próprios Guarani relatam sobre as pesquisas realizadas a seu respeito, abundantes no uso e perspectiva de uma visão sobre um “corpo ‘primitivo’, a hipertrofia daquele que observa, sendo o analista o sujeito livre, que transita ‘entre-mundos’ “enquanto o ‘nativo’ permanece fixo no tempo e no lugar, e aquele que vê, interpreta e registra” (TAYLOR, p.105, 2013).

Neste trabalho, entretanto, minha tentativa é ajustar as relações entre análise, criação e poéticas narrativas do encontro. Adiciono o “com” aos verbos: definir com, teorizar com, dançar com, escrever com, ouvir com, debater com a cultura guarani.

A característica da minha entrada na comunidade carrega um pouco dos dois caminhos que destaquei acima. Cheguei até lá a convite de minha amiga Tainá Orsi, quem fez o primeiro contato com Marcelo França, funcionário da SESAI. No primeiro momento, minhas intenções estavam abertas e livres de expectativas: nada além de ser companhia para uma amiga num espaço estranho e novo onde nos sentimos mais seguras quando alguém familiar nos acompanha. Ela por sua vez, buscava material para

o que seria sua pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas intitulada “Teatro ritual: a performance como meio de transformação”. Uma quase indiferença à minha presença (física, espiritual, conceitual, filosófica) ali na *tekoa* (território, aldeia) era resultado da minha incompreensão inconsciente, mas intrínseca, colonizadora, misturada a uma ignorância ingênua perante a conjuntura social e política que abarca o problema do “contato” ou “descoberta” dos povos originários pelos “civilizados”. Taylor, refletindo a partir de uma notícia contemporânea de “descoberta” de um povo isolado na Amazônia, descreve que “os corpos indígenas performatizam um fator ‘verdade’; eles ‘provam’ a facticidade material de um Outro e autenticam a perspectiva do descobridor/missionário/antropólogo” (TAYLOR, p. 104, 2013). Tal aspecto é evidente quando iniciamos a pesquisa e o primeiro impulso é o de encontrar questões para resolver, perguntas a responder, dados para comprovar. Deveria ser uma questão preocupante o fato de que as “descobertas” reforçam não elementos subjetivos ou sociais da alteridade, mas demarcam “meramente como o espaço em que grupos dominantes, em competição, travam suas batalhas pela verdade, pelo valor e pelo poder”. (TAYLOR, p.104, 2013)

Foram necessários oito anos de desconstrução de modos de pensamento para que eu tecesse a confiança para esta pesquisa, de modo a assegurar que não ocupasse um lugar de reafirmação colonialista, evitando valorar um conhecimento que não o próprio vínculo com o povo guarani.

A aproximação gradual pelo afeto entre mim e *eles* aconteceu nas frequentes visitas à aldeia, ora para levar as doações de comida e roupas que nos eram solicitadas, ora para participar das cerimônias tradicionais. Percebi que a presença dos *jurua* na aldeia favorecia e ajudava com a provisão de necessidades básicas, translados entre aldeia e cidade, venda de artesanato, auxílio em questões burocráticas etc. Elisabeth Pissolato, observando a relação da vida atual nas aldeia *mbya* com os artefatos que vem dos brancos, considera que “a vida compreende relações com espaços como a mata (*kaáguy*), a cachoeira (*yakã*), a roça (*mbaetyou kokue*), domínios que compõem o *mundo mbya* e o proveem material e simbolicamente”, mas que, neste contexto em que vivemos atualmente, o mundo é “inconcebível sem o *jurua* e o seu dinheiro, sem as cidades e – neste caso – seus turistas”(PISSOLATO, 64-5, 2007).

Alguns dos *jurua* que conheci e já tinham a confiança da comunidade –destaco a presença de Marcelo, dentista da SESAI e amigo de longa data do povo guarani, o casal Alex e Christine, indigenistas e moradores da aldeia por alguns anos, e Ana Ramo, antropóloga e amiga de muitos anos dessa aldeia – foram eles e elas que fizeram a *ponte* para as primeiras compreensões daquela cultura e das implicações de nosso atravessamento. Logo, pretendo dissertar neste ponto sobre o que entendo por *ponte* no que concerne à criação de vínculos de amizade com as gentes guaranis. Nas minhas primeiras idas à aldeia, foram raros os momentos em que uma pessoa guarani me abriu espaço para uma conversa; quando eu me arriscava a fazer algum comentário ou pergunta, a resposta era, geralmente, um balanço com a cabeça ou, em voz baixa e objetiva, “sim” ou “não”. Percebia o quanto eram alegres e cheias de humor as trocas entre os familiares e os *jurua* mais próximos, deduzindo, por fim, que não teria essa confiança e abertura com facilidade.

A paisagem conceitual aqui é de dois mundos/territórios separados por um imenso abismo onde estreitas pontes são construídas por ambos os lados em simultâneo; no lado de cá, onde me encontro, está o outro *jurua* – me aproximo e, a partir da confiança criada aqui, *ele* me dá permissão para atravessar a ponte e me encontrar no outro extremo com o Guarani do lado de lá. Os dois dão sustento à passagem. O *jurua* que abriu as portas é responsável por mim, recém-chegada. Questiono: por que foi necessária essa *ponte*? Que tipo de relação foi estabelecido entre as pessoas guaranis e esses outros, a qual fez destes, por assim dizer, conectores de novas relações com *jurua* recém-chegados?



Figura 6 Encerramento da Cerimônia de Busca de Visão na aldeia Yynn Moroti Wherá, 2016. Autor desconhecido.



Figura 7 Tainá, Christine e Ana durante mutirão na aldeia. Autor desconhecido



Figura 8 Eu, Nhamandu, Rafael, Guilherme, Tainá, Teo e crianças Guarani, Busca de Visão, 2016. Autor desconhecido.



Figura 9 Juruas e Guarani juntos na saída da Opydjeré (temaskal), Busca de Visão, 2016. Autor: Vinicius Renzulli.

Na tentativa de encontrar respostas reflexivas a estas questões, recorro aos escritos de Eduardo Viveiros de Castro e a sua definição de ‘afinidade potencial’, baseada no estudo dos povos amazônicos; acredito – pelo que observei na nossa aldeia – que este conceito também abarca os modos como o povo guarani vivencia as relações. O antropólogo observa que “além dessas relações coletivas de afinidade com o exterior, podem (ou devem) também vigorar conexões particularizadas, como as que associam parceiros de troca, amigos rituais, os xamãs e seus aliados não humanos”. Viveiros de Castro afirma que essas relações “personalizadas de afinidades são uma peça central da cosmopolítica indígena” (VIVERIOS DE CASTRO, 2002, p.417) e foi essa configuração característica de uma sociedade que ele denominou afinidade potencial.

Estes parâmetros me apresentam um claro paralelo com o papel dos *jurua* que já desenvolveram uma relação de afinidade com os Guarani e são incumbidos de funções diretamente ligadas ao exterior, das relações com o que vem de fora. Recordo das cerimônias de que participei na aldeia, quando eu era recebida por Christine, *jurua* de origem francesa, que nos encaminhava para o local onde íamos ficar durante a noite e recolhia o valor de troca da cerimônia. Quando vínhamos acompanhados de amigos que estavam pela primeira vez ali, era ela que explicava as regras e orientações do ritual, assim como, durante a cerimônia, quem auxiliava alguém que não estava passando bem ou precisando ir ao banheiro. Com o passar dos anos, Tainá, amiga que acompanhei na minha primeira vez na aldeia, aproximou-se cada vez mais da comunidade e foi também assumindo esses lugares de *pontes*, da mesma forma que eu, já depois de algum tempo, fui convocada, entre outras atividades, a orientar pessoas que estavam indo pela primeira vez.

O tempo é um fator indispensável para a compreensão do modo de pensar e agir do Guarani. Paulatinamente, fui trocando confidências e criando confiança com algumas pessoas. A perspectiva temporal oriunda de minha experiência fundamenta-se num fator de divisão bem definida entre antes e depois: a maternidade. Minhas relações se estreitaram muito quando engravidei e, especialmente, com o nascimento do meu primeiro filho. Estar na aldeia com uma criança foi um cartão de convite para as relações, uma “autorização” para estar entre as outras mulheres. Quando eu chegava

com o meu filho nos braços, já era recebida por outras mulheres e crianças perguntando como ele se chamava, sua idade e, desse modo, uma conversa se desenrolava sem esforço, sem recalques do que podia ou não ser falado. Era como se tivéssemos uma língua em comum, a materna]. Senti que a maternidade me deu visibilidade e confiança ante as mulheres guaranis, onde trocas de outras naturezas tornaram-se possíveis. Foi quando cheguei na aldeia já mãe, que fui pela primeira vez convidada a opinar sobre o que achava e questionada sobre o jeito como fazia certas coisas relacionadas ao bebê ou à gestação, e paralelamente respondida por elas em meus questionamentos sobre os seus saberes.



Figura 10 Eu grávida de Nhamandu na cachoeira da aldeia Yynn Moroti Wherá , 2014. Autor Rafael Coelho.

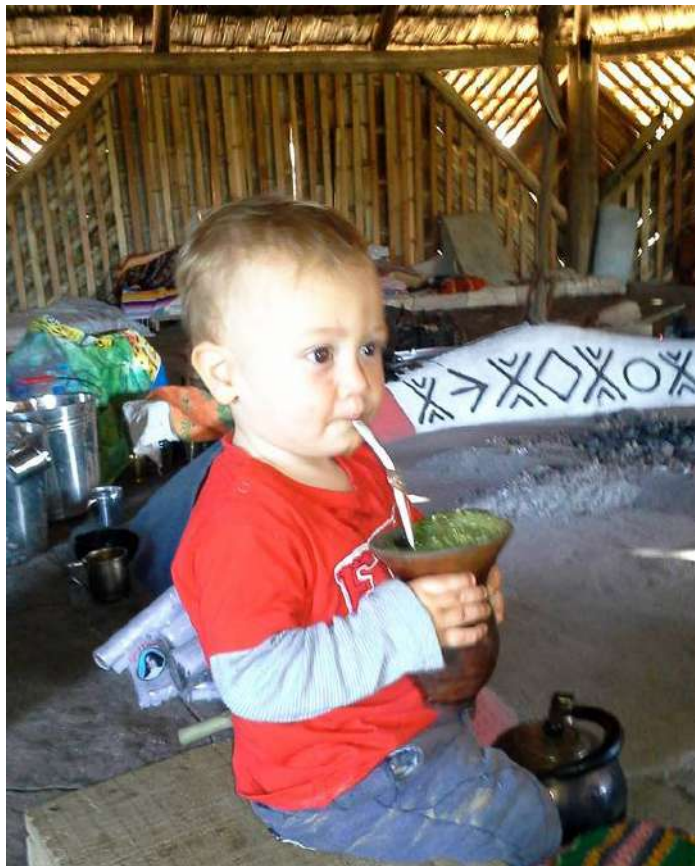


Figura 11 Nhamandu tomando kaygua(chimarrão) na Opy, 2016. Autora: Mindua Verissimo.



Figura 12 Takua Yvudju Miri brincando com Wherá, 2018. Autor: Mateus Oliveira.

Em sua dissertação de mestrado, a antropóloga Viviane Vasconcelos desenvolveu um estudo sobre a circulação das crianças como agente nas relações de parentesco e mobilidades entre os Guarani do litoral do estado de Santa Catarina. Sua pesquisa de campo envolveu três aldeias. Uma delas é a *Yynn Moroti Wherá*, de Biguaçu, a mesma onde este trabalho e minha convivência ocorrem. Viviane diz que o papel da criança na figura de “mediadora da sociedade é também [...] uma correlação metafórica da criança como um xamã, devido a sua capacidade de articulação das diferentes ordens cósmicas”. (VASCONCELOS, p.89, 2011) Para os Guarani, as crianças, em especial os bebês pequenos que ainda não andam nem falam, estão “‘com um pé cá e outro lá’ unindo os mundos humano e divino”. (idem) Para eles ter um filho fortalece os pais. Além do mais, recomendam a pessoas que estão muito doentes que tenham um filho a fim de se fortalecerem e curarem de alguma doença. Viviane ressalta que “ não são apenas mundos cósmicos que a criança articula”, pois também é sabido o caráter mediador da criança entre esferas sociais dentro da própria aldeia em que se encontra e entre diferentes sociedades. Um outro ponto interessante trazido pela antropóloga na sua dissertação dá conta de que “seguindo os caminhos que as crianças realizam, entre as casas que frequentam, podem-se mapear as redes de sociabilidade estabelecida entre as diversas redes de parentesco das aldeias.” (VASCONCELOS, p.89, 2011). No que se refere à articulação com o mundo não-indígena, Viviane aponta o caráter mediador das crianças e a articulação social que promovem entre o mundo *jurua* e indígena nos momentos de apresentação dos corais. Ela explica que “as crianças do coral recebem a denominação de *xondaro*, que em Guarani significa guerreiro. Não por acaso estes ‘guerreiros’ estão na ‘frente de batalha’ nos momentos em que travam relações de contato com o mundo não-indígena”. Portanto, essas relações entre diferentes esferas cosmo-sociais (internas e externas ao grupo) estabelecidas e reforçadas pelas crianças ativam toda uma rede de sociabilidade importante para a vida guarani e para os *jurua* interessados nessa aproximação, como no meu caso. (idem, p. 89-90).



Figura 13 Crianças do coral prontas para apresentação de encerramento da Dança do Xondaro, 2019. Autora: Takua Yvydju Miri



Figura 14 Nhamandu cantando e dançando junto com o coral de crianças, 2019. Autor: Rafael Coelho.

A relação de proximidade aumentou ainda mais quando em 2015 participamos do ritual de Busca de Visão. Nhamandu, meu filho mais velho, estava com um ano e dois meses, e Rafael, meu companheiro, participou como buscador e passou quatro dias em jejum na montanha (sobre a Busca de Visão, ver cap. 1). Ficamos quinze dias acampados na aldeia participando de todas as atividades do ritual. Na cerimônia de encerramento, recebemos os três o batismo guarani. O *nhemongarai* (o batismo) é o momento em que a pessoa ganha um nome. Tradicionalmente, é realizado à mesma época em que a criança começa a falar; é o momento em que as duas almas, *nhe'é* e *angue* (divina e animal), adentram o corpo, tomando assento no coração, e a pessoa recebe o *status* de humano. O batismo de *jurua*, apesar de comum hoje em dia, não é visto com bons olhos por todos Guarani, mas, na aldeia em questão, é realizado de bom grado com as pessoas que já conquistaram uma certa confiança na comunidade. Viviane observa algo que achei muito interessante em relação ao parentesco Guarani – diz entender “o parentesco enquanto uma questão de grau, uma vez que, na cosmologia Guarani todos os seres vivos são parentes, incluindo outros indígenas, não-indígenas e até mesmo os animais.” (VASCONCELOS, p. 114, 2011). Após terem sido revelados o meu nome guarani, *Para Miri* (pequeno oceano), o do meu companheiro, *Kuaray Miri* (pequeno sol), e o do nosso filho, *Nhamandu Djexaká* (o reflexo do sol no mar), nossos espíritos foram despertados para o entendimento da cultura guarani.

Para os Guarani, criar uma criança tem um sentido recíproco, isto é, “a ideia de que o adulto cria a criança não existe sem a ideia de que a criança cria o adulto. ” (VASCONCELOS, p.173, 2011). É a formação do nosso adulto que também está em jogo enquanto a nossa criança se desenvolve. Para nós, a chegada de Nhamandu (e depois a dos seus tantos amigos) com certeza representou a nossa entrada efetiva nesse mundo *outro*, que agora sinto também ser meu. Assim, crianças circulam entre adultos e adultos circulam entre crianças, e as relações que esses últimos, pais e mães, acabam por estabelecer entre si, provavelmente não existiriam sem as primeiras.

Quando Viveiro de Castro postula que “*não há relação sem diferenciação*” (2002) enfatiza que os parceiros de qualquer relação estão relacionados *porque* são “diferentes entre si, e não *apesar* de o serem. [...] Esse é um vínculo no qual os termos

se ligam por diferirem em sua relação com o termo de ligação: minha esposa é tua irmã etc”. (VIVEIROS DE CASTRO, p. 423, 2009). Eu não estava criando relações porque também era mãe, mas porque eu era *outra* mãe, mãe do Nhamandu, morando em outro lugar e tendo uma outra vivência de mãe. Eles se relacionam através de sua diferença e se tornam diferentes através de sua relação. O que nos une é o que nos distingue. A afinidade transcende a simples expressão de um laço de parentesco. Quanto a isso, acrescento uma citação de Viveiros de Castro:

Se o Outro, para nós, emerge do indeterminado ao ser posto como um *irmão*, isto é, como alguém que se liga a mim por estarmos em idêntica relação a um termo superior como (o pai, a nação, a igreja, um ideal), o Outro amazônico será determinado como *cunhado*, alteridade horizontal e imanente (Keifenheim, 1992:91). Se chamarmos ‘liberdade’ à finalidade mesma da vida social, então, no caso amazônico, os meios para tal fim não são a igualdade e a fraternidade, mas a diferença e a afinidade – *liberté, différence, affinité*. Enfim: a Relação como semelhança ou a Relação como diferença. (VIVEIROS DE CASTRO, p.423, 2002)

Na sociedade guarani, é na relação que acontece a mudança, a transformação. É no outro que identificamos aquilo que é novo e imediatamente nos modifica pelo saber de sua existência, o mergulho em si se dá por alteridade, pelo *com*, ao qual me referi anteriormente. Enquanto nossa ideia corrente de cultura projeta a existência e a permanência dos povos originários como “uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore” (Viveiros de Castro), acreditamos que as relações provocam um tipo de distorção ou enfraquecimento do “real” e “verdadeiro” na cultura, e que, isto perdido, nos distancia de uma essência e identificação original. Porém, partindo do pensamento perspectivista, compreendemos que os modos guaranis de existência advêm de uma noção de transações e relações em que os sujeitos inclusos estão ativos e comprometidos com o fazer da cultura. O fundamento não está na coincidência consigo mesmo, na identidade, mas sim na troca, no lidar com o outro. Tudo muda quando o sujeito da história não é mais aquele conhecido ocidental – faz todo o sentido quando “no modo de vida dos Mbya, em que permanecer, durar, é uma meta, é porque se muda que se dura”. (AFFONSO, p.266, 2014)

Sinto que foi e ainda é necessário passar por um processo de “desaprendizagem” intenso, um mergulho na conscientização sobre o processo histórico brasileiro e do lugar

de privilégio que ocupo. Conhecer um outro modo de viver, pensar e agir retoma a disjunção social brasileira. Viveiros de Castro destaca que

A síntese hierárquica amazônica é disjuntiva, não conjuntiva. Consequentemente, dizer que o inimigo está “incluído na sociedade” não é dizer que o Outro é, no final das contas, um tipo de Eu, mas sim que o Eu é, antes de mais nada, uma figura do Outro. (VIVEIROS DE CASTRO, p.429, 2002)

O caráter dual de ser e compreender inteiramente o que sou, como sou e onde estou, conforme o que eu compreendi dos ensinamentos guaranis, está relacionado com entender que eu para eles (Guarani) sou a estranha, a outra. Isso me faz refletir que nós ocupamos sempre duas faces de entendimento, e isso nos faz pertencentes íntegros de nossa singularidade de espírito: conhecer o Outro é antes de tudo se me saber outro.

Meu processo de entendimento das questões de alteridade aprofundou-se quando o chamado à espiritualidade guarani se intensificou, principalmente a partir da participação no ritual de Busca de Visão, que exigiu de mim uma conduta humilde e disciplinada, em que os desejos usuais, aos quais me habituara e aos quais associava minha própria definição individual, ficaram em segundo plano. Na prática da espiritualidade guarani, encontrei o ponto de convergência, pois visualizei o complexo emaranhado de forças necessárias para despertar a compreensão e entendimento de sabedorias antigas, cujo elo havia sido perdido, em uma lacuna, que meus antepassados recentes jamais haviam acessado.

É na *opy* (casa de reza) que acontece a transmissão do ensinamento guarani, nesse espaço sagrado que o *Nhandereko* é praticado e o *nhe'e* lembrado. Nessa aldeia, especificamente, como já comentado, a *opy* abre-se a não indígenas, o que proporciona um espaço de troca entre variadas gentes, tornando-a um dos principais espaços de *socialidade*. Como destaca Ana Ramo em sua tese, socialidade “é o regime relacional que conforma as paisagens variadas a partir das quais podemos testemunhar uma multiplicidade, sendo esta o cosmos mbya do qual o nosso mundo também faz parte”. (AFFONSO, p.45, 2014). A socialidade para os Guarani inclui todas as relações entre pessoas, coisas, animais e seres divinos. Nesses termos, quando pensamos nas sociabilidades possíveis, inserem-se aí todas aquelas intra e extra-humanas, de que

provêm benefícios ou mazelas, relações de colaboração mútua, de dependência ou permuta. Portanto, é na casa de reza que ocorrem as cerimônias, as evocações cantadas, as danças e o uso das medicinas da floresta; é na casa de reza que tantas relações são reforçadas. Foi durante as cerimônias na *opy* que conheci a dança guarani, a dança das mulheres e ali as visões, intuições e ensinamentos sobre essas práticas saltaram das chamas do fogo sagrado.

Se o dicionário define sociabilidade como qualidade do que é sociável, modos de quem vive em sociedade, tendência para viver em sociedade¹³, a socialidade amplia esta definição para outras dimensões relacionais, referindo-se a elas de uma perspectiva não-ocidental, no caso, a cosmovisão guarani. Neste ponto, faço notar que o caminho traçado pelas trilhas de amizade, instituições, “pontes”, afinidade, maternidade e espiritualidade é fecundado de novas possibilidades de sociabilidade em meio às distintas socialidades experimentadas nesse mundo *outro*, o mundo guarani, inclusive no campo das artes.



Figura 15 Tainá, Rafael, Laura e Nhamandu vistando a Opy, 2017. Autora: Liziane Liz

¹³ <https://dicionario.priberam.org>



Figura 16 Eu Renata, Tainá e Daniela preparando coroa de flores, junto com duas crianças Guarani, 2017. Autor desconhecido.

IMERSÃO DANÇANTE

De onde minha visão pode alçar voo

A finalidade da arte não é a tomada-de-forma, mas o seu próprio processo de incompleição (incompletion). É esse o seu valor, ela pode ser apenas sentida e não definida. (MANNING, 37, 2016)

As ideias exploradas neste capítulo orientam-se pelo parâmetro de uma *cosmopolítica das relações*, tal como definida por Isabelle Stengers “cujo desafio não é o de dizer o que ela é, nem de dizer o que ela deve ser, mas de fazer pensar” (STENGERS, p.443, 2018). Central à minha abordagem foi o viés de pesquisa-criação, onde, as práticas exercidas têm a intenção de friccionar presunções analíticas e conceitos no fazer imediato (e imediado pelas proposições de criação). Ao propor o encontro Imersão Dançante, foi necessário assumir “o risco” definido por Stengers, “de construir seus saberes de um modo que os torne ‘politicamente ativos’, engajados na experimentação do que pode fazer a diferença entre sucesso e fracasso ou contrafação”

(STENGERS, p.450, 2018). Consciente deste processo, concordo que “não se constituirá jamais memória ou experiência sob o signo de uma neutralidade metodológica” (idem), assumindo desde o princípio meu lugar de criadora das relações e práticas que observava.

As estratégias metodológicas utilizadas para as práticas que são o cerne de minha exposição neste capítulo foram intuídas em um momento de crise na pesquisa. Como já dito na introdução, eu planejava realizar, em outubro de 2018, um encontro sobre a dança das mulheres guaranis na aldeia de Biguaçu que uniria jovens e anciãs durante um dia de conversas e dança. Havia me programado para fotografar e filmar todo o encontro, e produzir com esse material um vídeo como produto final de contrapartida para a comunidade guarani, além de apresentá-lo no momento da banca de defesa da dissertação. Como fechamento da *opy* para os *jurua* eu, naquele momento, me senti sobrecarregada e perdida. Após alguns dias de reflexão, contei com apoio de Renata Abel nos cuidados do meu filho mais novo, que na época estava com sete meses, e assim pude retornar ao problema da elaboração criativa que era imprescindível para a pesquisa sobre as danças das mulheres Guarani. Por cerca de duas semanas dediquei-me a ponderar, reler, meditar, fumar pytenguá e escrever sobre os rumos da minha pesquisa dali em diante. No decorrer desse processo, entendi que este trabalho exigia seu próprio tempo, que afinal, é este um dos aspectos preciosos da pesquisa-criação, quando o trabalho indica sua própria direção e problemas. Arejei espaço em meu íntimo, que estava antes sufocado pela ansiedade em cumprir prazos; parcialmente adormecida pelo tempo artificial dos trâmites, acordei e pus luz na escuridão do meu ser (*tekoaxy*) adornado de certezas e limites.

Em uma das meditações, revivi a experiência da Busca de Visão, deitada entregue à terra, pernas e mãos entrelaçadas na tentativa humana de dominar a única coisa que me restava: meu próprio corpo. Minha visão encontrava folhagens em camadas de profundidade e tons verdes, tendo por pano de fundo o céu azul. Senti novamente a sensação de novidade da ideia desvelada; basear uma pesquisa na dança das mulheres guaranis passava obrigatoriamente por uma prática, entretanto, o que eu compreendia naquele momento era que essa prática deveria ser algo também meu, desde minha vivência, meu ponto de vista, minhas histórias e experiências. Não havia caminho

aberto para algo separado de mim, eu deveria trilhar o meu caminho, aquele que só eu conheço nos labirintos dos meus afetos.

Fez-se necessário condicionar um ambiente que estimulasse a sensibilidade e um olhar diferente para os problemas e situações que nos movem enquanto humanos. Urgiu saber-me agente ativo nas ações concretas, as que praticamos e que requerem que nos posicionemos como praticantes e não só “executantes, encarregados de ‘aplicar’ uma teoria ou de capturar sua prática como ilustração de uma teoria”. (STENGERS, p.443, 2018). Eu não poderia simplesmente me comportar como da primeira vez em que estive na aldeia, quando, ainda ignorante quanto às implicações da minha presença ali, me vesti de uma neutralidade, como se fosse possível fazer-me invisível, translúcida, deixando-me dissolver simplesmente por mera falácia e indisposição à troca, ao relacional, ao desfazimento das bordas definidoras dos limites entre um *mim* e um *eles*.

Stengers ressalta que a *cosmopolítica* é uma maneira de repensar a política, cuja tendência baseia-se em concordâncias, vislumbrando um ideal neutro como utopia de co-existência sem fricção. Não é na inovação do diagnóstico dos obstáculos, daquilo que condena a política a ser nada mais do que uma “arte de conduzir os rebanhos humanos” (STENGERS, p. 460, 2018) que está a força principal de seu trabalho, mas sim no pedido àqueles que lutam para que não se contentem em definir uma unidade única atribuída ao humano. Uma *cosmopolítica*, clama Stengers, deve ser eficaz no aqui e agora. O chamado direciona-se aos cidadãos cosmopolitas, às pessoas que se importam com a *Queda do céu*, com as queimadas na Amazônia, com a extinção do Cerrado, com o genocídio dos Guarani Kaiowá e de tantos outros povos originários, com o resgate de raízes, o reaprendizado da poção das plantas, o amor e a honra para com as árvores, a escuta do canto dos pássaros que a todo amanhecer e entardecer espalham o grito de “um outro mundo é possível!”(idem), um argumento de peso em prol de uma excelência urgente, da sobrevivência da própria humanidade. Relaciono esse tópico de redescoberta do meu caminho dentro da pesquisa com a perspectiva que Isabella Stengers chama de “eto-ecológica” [*éto-écologique*], que

Afirma a inseparabilidade do *éthos*, da maneira de se comportar própria a um ser, e do *oikos*, do habitat desse ser, da maneira que esse habitat satisfaz ou contraria as exigências associadas a tal *éthos*, ou oferece aos novos *éthos* a oportunidade de se atualizarem. (STENGERS, p.448, 2018).

Asseverar que *éthos* e *oikos* são inseparáveis não implica em que sejam funcionalmente dependentes. Um *éthos* sempre será o *éthos* do ser capacitado e autônomo. Eu, enquanto *éthos*, trago, como uma semente traz toda a majestade de uma árvore madura, a imensurável capacidade de múltipla transfiguração. Não devemos esperar uma transformação previsível simplesmente pela mudança de um *oikos* para outro, porém “nenhum *éthos* é, em si mesmo, detentor da sua própria significação, mestre de suas razões”. (idem) A depender de cada solo, a semente vai demorar mais ou menos para desabrochar, suas raízes e galhos terão tais e tais nutrientes; se chove ou venta forte, isso configurará o modo de vida dessa árvore. Contudo não sou uma árvore, ainda que essa analogia recaia bem sobre os fatos aqui apresentados. Sendo humana, trago comigo a fonte inesgotável das complexas sensações e sentires oriundos de minha condição. “Nós não sabemos de que um ser é capaz, do que pode se tornar capaz. O meio ambiente, poderíamos dizer, propõe, mas é o ser que dispõe dessa proposição, que lhe dá ou lhe nega uma significação ‘etológica’”, afirma Stengers. (ibdem)

A performer e antropóloga Regina Polo Müller, em seu artigo *Ritual indígena, cena brasileira e performance: pesquisa em Antropologia da Performance*, em vista da metodologia que utilizou em seus trabalhos de campo em aldeias do Xingu, descreve diversas questões que, pelo que pude perceber, vão ao encontro das propostas que busquei aplicar na Imersão Dançante. Müller diz que “não são, entretanto, os gestos codificados da dança que foram incorporados na pesquisa de campo e sim outra realidade que se fez presente na experiência do corpo a corpo” (MULLER, 2009:1). Graziela Rodrigues chama essa outra realidade de “Inventário do corpo”, que proporciona o retorno às origens de cada corpo, ao próprio desenvolvimento do corpo desde quando está sendo formado. A pesquisadora relata ainda que “a experiência com os Asuriní significou algo remoto à própria identidade pessoal, invadindo o corpo com sensações arcaicas e emoções primárias.” (Müller; Rodrigues, 2006:131) Acresce que, nesse estado interno, “encontra-se a paisagem de um espaço-tempo das origens em que o corpo está totalmente impregnado com a terra, um corpo próximo e longínquo ao mesmo tempo, e que nos faz inventariar o nosso mais uma vez.” (idem;132) Regina afirma que nessa metodologia, a experiência intercultural não incorpora sistemas codificados tradicionais de culturas diferentes da do performer, mas sim “a

desconstrução do corpo com a própria experiência do corpo-sentido trabalhado para atingir no nível profundo dos ossos e músculos as associações a imagens internas (de conflito) que irão provocar sensações distintas em cada performer.” (Rodrigues, 1997:147)

Os tempos de partilhas e redescobertas

Convidei Tainá Orsi e Renata Abel, mulheres não-indígenas, contudo, inseridas na comunidade, para compor um pequeno coletivo. Meu intuito era realizar uma imersão para compreender como e se, na criação de um espaço-tempo dedicado a práticas e experiências variadas (jogos teatrais, dança, terapias quânticas, altar, práticas de meditação e yoga, alongamentos, banho de mar, roçado de horta, estudos místicos e acadêmicos, plantio de mudas, oráculos e tarôs, canto, maternidade, medicinas da floresta, brincadeiras, leitura de poesia, contos, filosofia, caminhadas na mata, fogueira, defumação e cachimbo), poderiam ser desenvolvidas estratégias para despertar um corpo que nos aproximasse dos estados de leveza, alegria e saúde proporcionados pela dança na cultura guarani. Propus-me a inventar um *Nhandereko* temporário, um ritual onde todas as atividades, todo o pensamento e a própria existência estavam diretamente relacionados com um preceito divino, uma orientação das divindades. O ritual provoca uma reelaboração simbólica do espaço-tempo e desencadeia mudanças nos indivíduos ou no grupo. Em Richard Schechner, “o conceito de ritual pode ser sistematizado como uma manifestação, humana ou não, que pode ser de um grau mais simples ou mais elaborado.” (Idem, p.55) O ritual pode ser sagrado, mas apresenta-se sempre de maneira transgressora da realidade cotidiana e como manifestação da memória individual e/ou coletiva. Schechner também afirma que o ritual tem “um potencial de transformação dos indivíduos envolvidos.” (Ibidem, p.57). No meu caso, o ritual foi composto das múltiplas divindades que me habitam e fui reencontrando nos caminhos da formação de minha espiritualidade: iniciada no cristianismo pela minha família consanguínea, passei pelo espiritismo, espiritualidades afrodescendentes, xamanismo, oráculos e outras.

Vivemos intensamente cinco dias em estado limiar, na casa de uma *jurua* dentro da aldeia guarani – uma casa redonda com arquitetura similar à da casa de reza tradicional. A casa fica entre o mar e a montanha, do “lado de baixo” da aldeia que é

cortada pela rodovia SC 101, que separa o lado “mais guarani” do lado “mais jurua” da comunidade (este último foi assim apelidado na época por haver duas famílias não-indígenas morando ali).



Figura 17 Casa de Tainá na aldeia. Autora: Tainá Orsi.

Na imersão, trabalhamos a partir da tríade figurada por três arquétipos cíclicos do feminino: a donzela, a mãe e a anciã. Foi Tainá, “a anciã”, uma amiga de longa data, colega de graduação de Artes Cênicas na UFSC, quem me fez o convite para ir pela primeira vez à aldeia em novembro de 2011. Após anos de convivência consolidando vínculos de confiança e amizade e se envolvendo com praticamente todas as atividades da aldeia, inclusive a conclusão dos quatro anos de Busca de Visão, e, assim, integrando o Conselho do ritual, Tainá e seu companheiro Guilherme, desde meados de 2017, passaram a residir na terra indígena, autorizados pelo cacique, aceitos como membros da comunidade e, portanto, cumprindo os deveres do coletivo assim como os outros moradores. São ativistas da causa indígena e trabalham para a garantia dos direitos e melhoria das condições dos povos guaranis.

Renata, “a donzela”, é bacharela em Ciências Sociais pela UFSC e frequenta a comunidade desde a Busca de Visão de 2016, quando nós nos conhecemos, também concluiu os quatro anos iniciáticos deste rito. Está sempre presente nos rituais mensais, além de noutros momentos de partilha e colaboração para atender as necessidades da aldeia. Durante esse tempo, criou fortes laços de respeito e admiração com a cultura. Em 2019 Renata defendeu seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Lá no alto se canta o tempo inteiro: formas de ensinamentos guarani-mbya e o potencial do canto como (trans)formação*, que tematiza o Coral das Crianças Guaranis da aldeia Yynn Moroti Wherá. Para esse estudo, ela propôs-se viver durante um mês na comunidade, no primeiro semestre de 2019, acompanhando o cotidiano da escola e dos outros espaços coletivos existentes ali.

Eu, “a mãe”, acompanhada do meu pequeno Wherá, que na época completava 9 meses extrauterinos, me demandando atenção dupla em um desdobramento constante que o estado de mãe exige, estar lá e cá – focada e disposta à pesquisa e, ao mesmo tempo, preparando papinhas, amamentando e alternando horas de sono com práticas.



Figura 18 Escultura “Deusa Tríplice”. Autor desconhecido.

Essas circunstâncias por si só nos colocaram em posições de tensão e apoio mútuo; foram imprescindíveis um cronograma em tabelas fixadas na geladeira e uma disponibilidade quase que integral para o equilíbrio dos afazeres e tarefas propostas. As atividades eram guiadas por cada uma de nós segundo nossas aptidões e aberturas. Apesar de haver programação, ela nunca era fixa e imutável, pois um dos objetivos centrais da imersão era mantermos a presença como se estivéssemos em um ritual, sendo atravessadas do que está acontecendo naquele exato momento e agindo de acordo com o que esses atravessamentos suscitavam. Atestamos muitos aspectos positivos dessa forma, em especial a eficácia da atividade proposta quando aliada à disposição e entrega de quem conduzia. Os aspectos que foram negativos, nós modificamos com o passar dos dias, a exemplo da primeira atividade do dia, que ocorreria durante o amanhecer e, no entanto, não contava com a disponibilidade de nenhuma de nós três, além do que acarretava uma espécie de cobrança quanto à displicência ou irresponsabilidade, fazendo recair uma carga de rigidez e obrigatoriedade sobre a experiência.

Nós nos organizamos como uma família/empresa temporária que divide tarefas domésticas, dispõe de algum tempo livre e individual, e a maior parte do dia dedica-se a trabalhar junta. Chegamos no dia anterior ao início da imersão e já fizemos alguns movimentos que aclimaram o ambiente da maneira propícia àqueles dias. A casa de Tainá e Gui é feita de madeira e em formato hexagonal, como a *opy*. A porta de entrada fica no lado direito, em direção ao leste. Dentro, à direita, está a cozinha com geladeira, pia e fogão ladeados, a seguir, a porta do banheiro, que compreende outro cômodo (apêndice exterior ao hexágono), guarda-roupa, mesas de estudos, cama, cômoda, mesinha/altar e, ao lado esquerdo da porta de entrada, o sofá. O centro da casa é dividido por um armário grande voltado para o lado do quarto e uma mesa voltada para o lado da cozinha. Em frente ao sofá, a mesinha onde montamos o altar para a imersão, no qual dispusemos os nossos objetos de poder, como petyngué, abanico, colares, cestinha com *awaxy* (milho crioulo), pedras (quartzo rosa e obsidiana), ervas – cedrinho, camomila, alecrim, anis estrelado, arruda, manjerição e sálvia –, incensos – palo santo, copal e breuzinho – cartas da Caminho Sagrado, livros de contos, poesia e histórias, rapé, ayahuasca e os quatro elementos representados por uma vela (fogo), um copo de água, um cristal (terra) e um incenso (ar).



Figura 19 Altar da Imersão. Autora: Rafaela Herran

Orientada pela sabedoria xamânica do Caminho Vermelho apreendida nos rituais de Busca de Visão, e também descrita no livro de Little Eagle, *As sete direções sagradas da felicidade*, programei cada dia para ser inspirado e guiado por um ponto cardeal: leste, sul, oeste e norte. Assim, usávamos roupas com as cores referentes a cada dia, e todas as atividades eram voltadas para a ativação, no sentido físico, mental, emocional e espiritual, daquela direção. O cronograma variava, como já mencionado, de acordo com o nosso sentir e intuir no momento, mas equilibrávamos isso com a intenção de tê-lo como norteador de nossa rotina. Propus iniciarmos todos os dias em silêncio, já trazendo para aquela primeira percepção da manhã a sensação extraordinária que estávamos ali dispostas a experimentar. Todas as manhãs, em silêncio, ativava o altar acendendo a vela, trocando a água do copo, acendendo o incenso e tirando uma carta do Caminho Sagrado. Também propus a rigidez em relação ao contato com celulares – apenas fazer uso deles em um momento específico do dia ou para questões de real urgência.

Ritualizamos todo o ordinário para viver o extraordinário. Nosso altar montado com símbolos e objetos de poder, sacralização nos conecta com o oculto e mítico da simples existência. Quando rezamos o fogo relembramos e acender nossas células ancestrais que um dia conheceram o fogo pela primeira vez. (Diário de Imersão de Rafaela Herran).

1º Dia: direção – Leste, animal – Águia, elemento – Fogo, cor – Amarelo, estação – Primavera. Características: objetividade, foco, autoconfiança, serenidade.

Capacidade de clarividência, livre de preconceitos; retira os véus da ilusão, liberta da ignorância. “Oh Grande Águia, guardiã do leste, em tuas asas eleva-me às alturas do Avô Sol, para que eu tenha clareza nos caminhos de minha vida, possa ver além das montanhas dos desafios, embalado nos braços do amigo vento. Faz-me ver longe, sem esquecer o que está perto. Ensina-me a reconhecer a águia que há em mim e também em meus irmãos. A perceber em todas as criaturas o Grande Espírito ensinando e o amor da Mãe Terra criando e recriando.” (EAGLE, p.13, 2010)

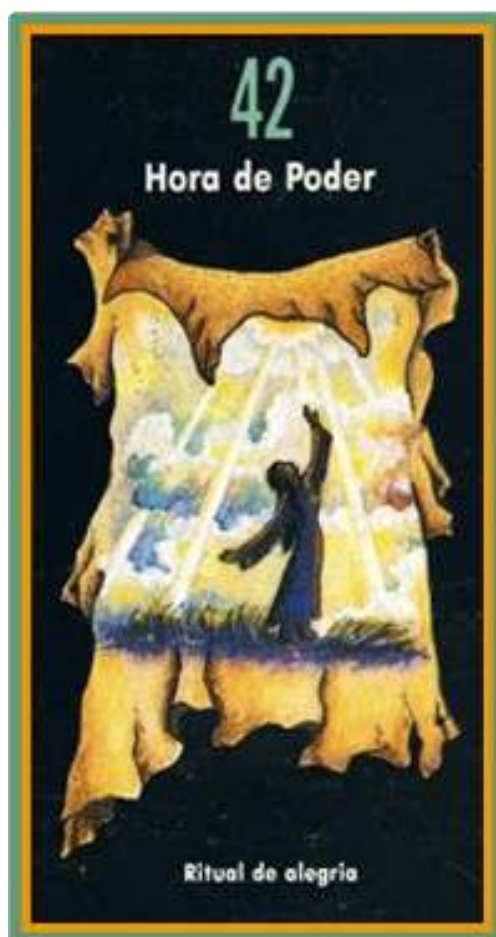


Figura 20 Carta do Caminho Sagrado. Autor desconhecido.

Após esse momento de silêncio para nos situarmos no dia, propunha-se uma prática conectada com o elemento do mesmo. No primeiro dia, foi “rezar e cantar ao Sol”, atividade que era efetuada diariamente no período de Busca de Visão. Em frente ao altar, nos posicionamos em pé voltadas para o leste; Tainá tocando tambor tipo *Lakota*, Renata com *mbarakámiri* (chocalho) e eu com Wherá no colo cantamos músicas guaranis. Percebo em mim que o canto em jejum, quando o corpo ainda está leve e purificado pela noite de sono, aquece a voz e o coração. Cantar e olhar para *Nhamandu Mirim*.



Figura 21 Vista do nascer do Sol da aldeia Yynn Moroti Wherá. Autora Renata Abel.

*Nhamandu mirim oguatamavy nhanemo puã idjevy,
pave'idjavy'ai'avãdja'i.* O Pai Sol sagrado quando se move para nos
levantar ficamos todos alegres. (MARINS, MOREIRA, 2018:14).

Nesse dia, acendemos o *fogo sagrado* no espaço já demarcado para fogueira no pátio em frente à porta de entrada da casa. Todo o cerimonial exigido para tal foi respeitado; em silêncio, saímos as três para recolher lenha na mata, onde havia galhos secos em abundância no chão. Na névoa da manhã, a potência do sol vem fazer refletir nas águas sua luz, e o silêncio tem som de águia voando alto para enxergar mais longe, distante. Tainá foi incumbida de preparar e acender o fogo enquanto Renata picava o

pety (tabaco) para ser fumado no *petynguá* ao redor das chamas. Em silêncio. A tarefa foi realizada sem pressa, sem contar as horas, sem preocupação com o tempo. Simultaneamente, eu me esforçava para manter a mente atenta, o olhar observador, os ouvidos abertos e a percepção dos pensamentos aguçada a fim de pinçar alguma potencialidade espontânea; a presença ritualística exigida para aquelas simples e complexas ações geraram um ambiente denso. Por vezes, trocávamos olhares e sorrisos. Iniciamos o fogo. Acendemos externa e internamente o elemento que representa o espírito. O elemento fogo no primeiro dia foi fundamental, começando por um trabalho interno muito forte de queimar os medos e negatividades.

O fogo do espírito para ascender a consciência foi ativado com o intuito de nos apresentar para essa “medicina” da imersão, mas sem falsas posturas, e aceitar a cura crua e áspera do abismo de não saber, apenas provar.



Figura 22 Tainá acendendo fogo e Renata cortando tabaco. Autora: Rafaela Herran.



Figura 23 Fogo Sagrado. Autora: Rafaela Herran.

O trabalho foi interno e silencioso, com foco no alinhamento. O fogo precisa ser aceso para iluminar os próximos dias. Fogo é meu espírito, ele é *Nhanderu*, é o canal, a fonte, o portal. Acender o fogo é dar vida, é dançar. Fumamos também em silêncio.

O momento de partilha foi aberto por uma música. Uma de cada vez expressou o que estava sentindo. Algumas questões pessoais apareceram; sentia-me bem ansiosa e confusa, achei que não sabia mais o porquê exatamente me propus essa imersão; dúvidas em relação aos caminhos daquele ano que estava se iniciando sobressaíram. Os medos vieram à tona para nos colocar em estado de total alerta. Cada movimento compõe essa dança. Memórias foram evocadas – lavamos as dores passadas. Apesar de um dia de fogo, as águas manaram dos olhos pelo momento compartilhado. O início, a semente por germinar. Resumindo os pontos mais objetivos da minha fala, referi-me a algumas ideias e expectativas em relação àquele rito que estava se iniciando (já citadas no início desta seção) e frisei, como um rezo/agradecimento/pedido ao fogo e às minhas companheiras, que meu maior desejo era que aqueles dias fossem dedicados a *sentir* leveza, alegria e saúde; que pudéssemos nos entregar a esse conhecimento guarani, tão antigo e quase extinto, que é viver em harmonia com a natureza, o cosmos, o tempo, o espaço e as relações.

Convidei-as a dançar livremente em volta do fogo e lancei perguntas como: Como o fogo dança em mim? Como eu danço com o fogo? Como dançam as flamas de mim? Intercalando silêncios e falas, fui aos poucos elencando todas as presenças, forças e informações de que julgava importante ter consciência para aquele exercício. A direção era o leste, o nascer do sol, a boa-nova. A primavera com sua força de renascimento. Abrir espaço para o novo. Conectar com ensinamentos tão antigos. Lua nova no céu nos trazendo introspecção, fase em que a maré está baixa e a noite escura. O atributo do fogo transmutador, transformador e transfigurador. A imagem das sombras projetadas pela presença do fogo. A metáfora de luz e sombra explorada por tantas faculdades – religião, astrologia, psicologia, física, metafísica e poesia. Assumir o que se revela pela luz, bem como o que não se mostra pela sombra. Conduzi a dança na intenção de dar espaço para ser o que já se é.

Este formato de dança livre, “conduzida” por alguns estímulos (palavras, músicas e objetos), foi experimentado todos os dias. Esse era um momento do dia rico de imagens poéticas e movimentos artísticos. Encontro no destaque dado ao *inframince* (o infrafino), pela canadense Erin Manning, estudiosa contemporânea da filosofia do processo de Albert North Whitehead (1929), é interessante para tentar abordar os instantes que saltavam dessas vivências. O *inframince*, segundo Manning, consiste na “potencialidade de um campo relacional incluir o que ainda não pode ser bem articulado, não obstante possa ser sentido”. (MANNING, p.23, 2016) O *inframince* não pode ser generalizado por meio da experiência, ao contrário, é ele que faz da experiência singularizada o que ela é aqui e agora. O *inframince* nunca é totalmente capturado. Para além disso, “o *inframince* é uma apreensão na singularidade de um intervalo demasiadamente tênue para ser definido como tal, embora ele constitua a espessa textura das relações vividas.” (Idem, p.24)

Na filosofia de Whitehead, “uma ocasião de experiência nunca é valorada antes do seu vir-a-ser” (ibidem, p. 27), portanto, qualquer que seja a experiência, ela não pode possuir nenhum valor inato ou uma hierarquia de valoração. Por exemplo, o humano e o não-humano são igualmente considerados ativos na relação. Para Whitehead, os corpos definem-se como uma sociedade de moléculas, ou seja, quando uma experiência se

conecta com o inframince, “o que é afirmado é um outro modo de pensar o valor”. (MANNIG, p.28, 2016). Não só o valor de uso, “mas a capacidade de transvaloração passível de performar uma passagem no cerne mesmo da incompleição (incompletion) do processo, da indeterminação inerente do processo. ” (Idem, p.28) Na Imersão Dançante, o processo dava-se por meio da conexão com os elementos, com a natureza primária de tudo que é vivo, conexão ancestral e originária por excelência, uma ativação do reconhecimento tácito e intuitivo do infrafino.

Todos os dias havia também um momento reservado à escrita dos Diários de Imersão. A proposta era materializar, em forma de escrita ou desenho, a expressão sobre aquele dia ou um instante específico seu. No primeiro dia, foi sugerida a criação de um desenho como capa do diário.



Figura 24 Tainá e Renata desenhando em seus diários. Autora: Rafaela Herran.

O rito de encerramento do dia constava de acender uma vela no altar consagrada a um propósito em especial, dando luz a este e acendendo o fogo do rezo. A vela do primeiro dia foi devotada a nós mesmas; rezamos por nossos espíritos, corpos, relações e curas. No fim do dia, meu corpo estava cansado; a maternidade exigia dupla jornada, sentia-me fraca, mas também persistente, evocando a força capricorniana própria do mês

de janeiro para o trabalho árduo que eu estava vivendo e realizando. Fizemos do primeiro dia um leve e profundo dia de aprendizados, escolhas, perseverança, cuidado e, principalmente, amor.

A sabedoria dos ancestrais foi adquirida no tempo dilatado, folgado e leve. É essa qualidade de movimento da vida que está também na dança. A disciplina de realmente ouvir o coração, esse coração que é Deus, mãe, terra, sol, água, ar, fogo, lua. (Diário de Imersão de Rafaela Herran).

2 ° DIA: direção - Sul, animal - Coiote, elemento - Água, cor - Vermelho, estação - Verão. Características: alegria, inocência, pureza, flexibilidade, simplicidade.

“Oh Coiote, Guardião do Sul. Inspira-me com a alegria de uma eterna criança. Que o peso das responsabilidades não me torne ranzinza e inflexível. Que eu não me leve assim tão a sério, e nem crie problemas imaginários. Fluam rios de pura magia em minha vida. A simples e preciosa magia de ver o belo em todas as coisas, em todas as criaturas, em todos os momentos.” (EAGLE, p.21, 2010)

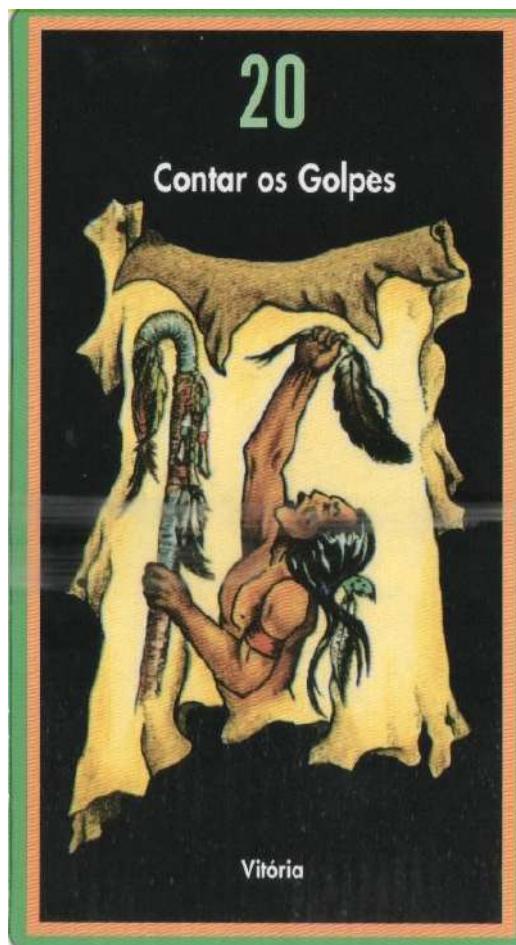


Figura 25 Carta do Caminho Sagrado. Autor desconhecido.

O segundo dia amanheceu livre. Querendo brincar, trazer a criança. Senti a calma e a doçura que dá o chá de jasmim que Djachuká preparou. O fogo do primeiro dia tanto mexeu como brasa que, no segundo, mais parecia flama alta. Percebi que coisas muitas se transformaram, coisas que, inclusive, conversamos entre nós. Ansiedades, angústias do porvir, medo dos compromissos assumidos e dos ainda não assumidos, mas já intentados, senti fluírem com a limpidez das águas, com a certeza que advém dum oceano no qual a dúvida, se há, dissolve-se na imensidão – a gota vira mar. Senti o dia bem mais leve, mais solto, como riso de criança mesmo, talvez. O contato, o movimento, o olhar, a vontade de brincar. Portal sul da Vontade. Como é bom estar entre mulheres. A criança interior, que sabe muito mais do que esta eu adulta. A brincadeira e o riso possível em cada ação. Dar espaço para ela brincar. Sentir a beleza daquela que desconhece as horas no desenrolar do brincar, que, do tempo, sabe bem o agora, porque é o único que existe, e, se o sabe, é porque sente e sente bem, e sente fundo. “Sei pouco das grandes coisas do mundo, mas das pequenas sei menos ainda” (Manoel de Barros) – ouvi isso de uma boca que leu de um poeta que honrava muito a infância. E o que é a infância? Que lugar de mim é esse? A sexualidade está em tudo desde o começo da vida, assim como a sensualidade, a energia da água, o fluir, as curvas, a circularidade não óbvia do rio e de nós. A força das águas, do coio e da criança nos inundou de disposição e fome. Neste dia, as refeições foram fartas.

Whitehead cunhou uma expressão que denota concordância com as observações aqui destacadas a partir das vivências experimentadas na Imersão: *experiência imediata*. Segundo o autor, essa expressão pode ter dois significados. Primeiro, indicaria complexas relações de vibrações físicas que se referem à ocasião física e mental com uma percepção cega, “en este sentido, ‘experiencia inmediata’ quiere decir un hecho físico ultimo”. (WHITEHEAD, p.87, 1961). Outro significado alude ao princípio fundamental da experiência estética, a consciência de uma experiência física. “Dicha conciencia es una ocasion mental y se caracteriza por ser un análisis de la experiencia física, realizada por medio de una síntesis llevada a cabo con los conceptos involucrados en la mentalidade dada” (idem). Portanto, não são apenas aquelas sensações e percepções exploradas durante a Imersão Dançante que convoco aqui. Convoco também

as conexões e intersecções notadas entre aquelas práticas e conceitos investigados anterior e posteriormente à vivência.

Antes do desjejum, respiramos e praticamos yoga enfatizando a ativação do plexo solar e das águas internas. Depois de comermos, dançamos juntas e sós, brincamos. Mente ativa. Mover o corpo é bom e revigorante. A dança do segundo dia aconteceu em dois momentos, o já mencionado, pela manhã, e outro ao fim do dia, na areia da praia. A prática de dança foi conduzida pela música, os sons do mar, as cachoeiras e a chuva. Intercalando com as músicas, eu pronunciava ensinamentos sobre a direção do dia, que é nela que aprendemos a rir dos próprios erros e nos aceitar como somos, nos amar, ser criança, brincar e celebrar. Ser leve. Recordava que os povos da terra já sabiam os momentos certos e a forma de estar nessa leveza, que estávamos experimentando esse tempo, o tempo de dar espaço para as naturezas interna e externa mostrarem os caminhos, o próximo passo.

A dança da tarde foi inspirada pelos movimentos da dança do *xondaro* e pela capoeira angola. Primeiro nos movíamos em círculo, uma por vez, incorporando o papel de liderar o ritmo e o movimento, com um galho em mãos, símbolo do *popyguá* (bastão de madeira usado pelo *xondaro*). Os movimentos eram de saltos, agachamentos e imitação de animais. Então, foi a vez dos movimentos da capoeira conduzidos pela Renata, que é angoleira. Ela nos passou alguns movimentos de base e ensinou uma *ladainha*. Duas jogavam e uma observava. Renata recomendou-nos manter o olhar fixo nos olhos da outra e o corpo atento (pronto para defender e atacar), apesar de leve. Ressaltou também a importância da presença constante da *ginga*. Não sou uma conhecedora de capoeira, mas percebo que a capoeira tem muitas semelhanças com o *xondaro*, como ser um jogo/luta/brincadeira, composição entre música cantada e tocada por instrumentos pelos próprios praticantes em roda, e possuir movimentos de esquiva, ataque e blefe. Finalizamos a sessão com um banho de mar para lavar, mover e sorrir.



Figura 26 Dança do xondaro na Tekoa Vy'a. Autor Lipe Tortoro.



Figura 27 Dança do xondaro na tekoa Vy'a. Autor Rafael Coelho.



Figura 28 Roda de capoeira Angola Nzambi, Autora: Ana AWA Casa Nzambi de Capoeira Angola.



Figura 29 Tainá e Renata dançando. Autora: Rafaela Herran.



Figura 30 Brincando com sons e movimentos. Autora: Rafael Herran



Figura 31 Banho de mar. Autora: Rafaela Herran.



Figura 32 Brincar e dançar com as águas. Autora: Rafael Herran.

Sincronizamos nossos movimentos, fluímos e trocamos. A percepção para apre(e)nder com a natureza se aguça mais a cada proposta experienciada. Mal podíamos controlar a razão por que aquelas atividades eram realizadas. Elas carregavam a *força do rezo* ou, para o Guaraní, *djapuchacá*. Eu gosto de pensá-la como a *fé aliada à intuição*, como o poder imanente que encontramos em abundância na natureza. O livro *El devenir de la Religion*, de Whitehead, foi conteúdo catalisador para as reflexões e sondagens acerca dos aspectos mais sutis vivenciados na imersão, em especial, nos trechos que ele discorre sobre as passagens de Cristo. A *divina* imanência da espiritualidade na natureza está presente nas palavras de Cristo e é lembrada por Whitehead: “‘Hendid la madera que allí estoy yo.’”(WHITEHEAD, 60, 1961). Tal concepção de sagrado é extremamente próxima à dos Guaraní, manifesta também pelo *apyká* (bastão de madeira) que é colocado no centro do altar como instrumento conector de terra e céu, humano e divino. Durante a imersão, quando saímos pela mata ao redor da casa para

“ouvir” as árvores (relato detalhado na descrição do 3º dia), lá estava a divina manência. Whitehead afirma ainda que o que se tem relatado sobre as passagens de Cristo “no son pensamientos formalizados sino descripciones de una visión inmediata”. (idem, p. 51) Para o autor, na mente de Jesus, as ideias são imagens diretas e não conceitos abstratos, “sus palabras son actos y no correlaciones entre conceptos”. Assim, Cristo representaria o “racionalismo derivado de la intuición directa”.(ibidem) Esta perspectiva das ações, e dos pensamentos me atravessa como um aconchego para o sentir e devir da espiritualidade proposta para essa imersão, a qual consiste, sobretudo, num cruzamento de culturas, religiões e ancestralidade, e o ponto desde onde eu projeto minhas impressões é justamente o lugar que reconheço como intuição.

La satisfacción o el disgusto de nuestra razón frente a cualquier suceso depende de una intuición que es susceptible de ser universalizada. Esta universalización de lo que es discernido en una circunstancia particular es el recurso a un carácter general inherente a la naturaleza de las cosas. Esta intuición no consiste en la discriminación de una forma de las palabras sino en un tipo de propiedad. La exaltación de las palabras es una característica de las mentes educadas. Pero el corazón de una madre puede contener muchas cosas que sus labios no pueden expresar. Las cosas así conocidas constituyen la evidencia religiosa última, más allá de la cual cabe requerimiento alguno. (WHITEHEAD, p. 57, 1961)

Como é doce o meu bebê Wherá. Nesse dia, me deparei com ele no colo, sentada numa cadeira de praia na casa de Gui e Tainá, eu fumando petyngué e a gente rindo, se comunicando com o corpo, o som e a palavra, num mar de compreensão sem interpretação, e talvez por isso mesmo tão ou mais potente que a que se dá através das palavras. Comunicando-nos com os campos, o dele, o meu e o nosso juntas. Vida vibrando, crescendo, expandindo e indo e indo. Nós ali celebrando a vida na dança cotidiana daqueles que nascem e vivos estão; eu agradeço muito pela vida do meu doce bebê Wherá, desse ser que vem lá de onde *Tupã* faz morada junto com *Para*, esse que, quando eu abri o portal para trazer à luz desta realidade material densa, catalisou, incutiu e manifestou em mim os processos de parir tudo que se gestava com a tenuidade que separa a morte da vida, do espírito que mais uma vez renasce – o da mãe, o do filho, o meu, o teu, os deles, os desses todos e todas que nasceram de uma vagina – de uma mulher; com a dor da carne que se abre e do corpo que sai da imersão morna, escura, silenciosa e nutrida do útero, para o ar que gela a pele, para a luz que talvez ofusque a visão, para esses sons que, à primeira audição, devem parecer mero barulho. Das dores

ao amor incondicional mais alto do espírito, do Grande Espírito, do Grande Mistério e da Grande Mãe. Eu e Wherá, a cadeira, a mata, a montanha, o chão de madeira, o bambu que compõe a escada para chegar até ali onde estávamos, na varanda.

Eu sou a dança das estrelas na noite de lua nova num céu de agosto, sou a luminosidade do sol brincando com as folhas verdes da floresta, sou a orquestra dos seres e sons que me habitam e que sequer conheço, sou o cheiro da terra molhada que a água da chuva fecunda, sou a leveza da fumaça do tabaco que toca e mexe fundo malemal encostando, sou a suavidade do toque do outro na pele de quem ama, sou a firmeza profunda das raízes dessa árvore grande que agora me faz sombra e protege-me do sol de janeiro. Sou o frescor silencioso que prenuncio ao começar a adentrar na mata. Sou o amparo daqueles que me acompanham, mas que não vejo. Sou o canto do sabiá no fim de tarde, o voo alegre das andorinhas no verão: onde meu coração está, não hesito. Abro-me ao Grande Mistério, permito: suas unhas de força tecem meu caminho. (Diário de Imersão de Renata Abel).

3º DIA: direção - Oeste, animal - Urso, cor - Preto, elemento - Terra, estação - Outono. Características: respeito, coragem, transformação, introspecção, silêncio, reflexão.

“Oh Grande Urso, guardião do oeste, Terra de meus antepassados, morada da cura e da sabedoria. Nos silêncios de tua caverna acolhe-me na presença do Sagrado Feminino e inspira-me bons pensamentos. Traz boa medicina para minhas dores, para que eu honre minha própria história, e faça dela boa medicina aos que virão depois de mim” (EAGLE, p.29, 2010)

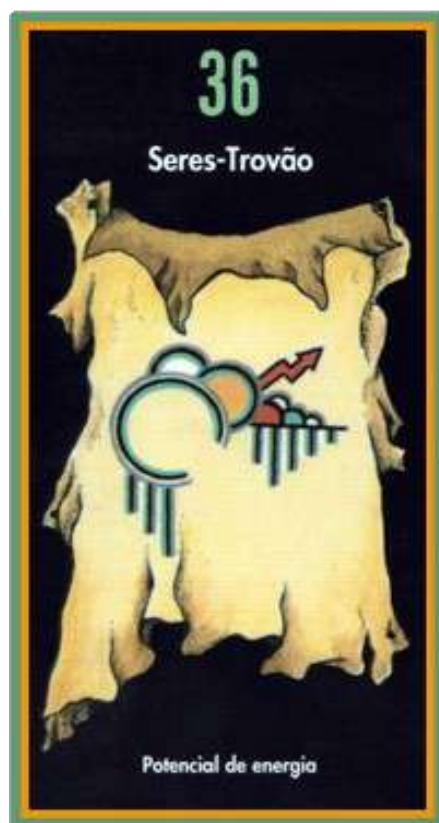


Figura 33 Carta do Caminho Sagrado. Autor desconhecido.

A força feminina. Dia do oeste, do preto, do feminino, da introspecção, da terra e do grande mistério. Dia intenso de muito rigor. Disciplinamos nosso horário. Ainda noite, no prenúncio do dia que viria, nós acordamos. Senti-me introspectiva desde que levantei. A carta *Seres-Trovão* fala sobre a conexão do céu com a terra. A yoga foi praticada de olhos fechados, para dentro, com o Sol em brasa, rezando a presença tão sutil no amanhecer. Ainda pela manhã, trabalhamos a terra, capinamos e rastelamos o mato e as pragas da pequena horta atrás da casa. Nesse serviço, nos revezávamos entre enxada, rastelo e cuidado com o bebê. Separamos ervas e as plantamos no canteiro da frente da casa, próximo ao local reservado ao fogo. Trabalhar com os pés e mãos na terra

é a beleza de dançar encontrando raízes, levando à terra mais raízes. A porta do oeste, mesmo antes d’eu abrir, já se chama o Grande Mistério e me convida a dançar, e eu aceito, sem hesitação. No meio do movimento, deparo-me novamente com as sombras: o duplo vínculo, o apego, o medo, a insegurança, a auto piedade, a lamúria, o dó que tenho de mim, a raiva que tenho do outro e o modo como a direciono para mim. Caldo denso e fétido. Só a partir do momento em que não o nego mais, consigo: mexo, assopro, faço mandinga, convoco o poder das plantas e da mata, faço feitiçaria com os destroços de mim. Na dança de mexer na terra, o que outrora era merda agora é adubo que vai fazer crescer a medicina da melissa que plantamos próxima ao tabaco, ao manjerição e à guiné. Na filosofia do processo de Whitehead, é fundamental o movimento, a mudança. Para que a mudança aconteça, contudo, requer-se um instante em que a ocasião se torne *absolutamente o que ela é*. “Sem essa absolutidade (absolutness), não haveria diferença alguma entre este e aquele – nenhum ‘espaço de manobra no universo’” (WHITEHEAD, 1978, p. 195). O inframince aponta em direção a esse “corte do acontecimento, procurando um modo de tornar sensível aquilo que nunca toma forma concreta, não obstante faça toda a diferença”. (MANNING, p. 26, 2016). Por isso que, como afirma Manning, “o inframince pode ser somente exemplificado. Defini-lo seria dar-lhe a forma que lhe escapa. O inframince: o mais elusivo dos estados, onde o que é sentido, no mais ínfimo dos intervalos, é a vital co-composição da diferença. O exemplo que apresento é esse estado de *revisão* que retornava periodicamente durante as práticas e que nos conduzia, por meio dos elementos da natureza, de caminhos internos muito íntimos, lugares de tristeza e solidão, para uma transformação completa, tomada de consciência e entendimento dos *porquês*. A autora ressalta que “o que o inframince torna palpável é que não há ocasião a qual não traga para a frente, em algum nível, aquilo que estava no pano de fundo”. (idem) O inframince exemplificado nesses momentos de trabalho com a terra foi a diferenciação que marcou o nosso ritmo, ou seja, “a oscilação entre o perceptível e o imperceptível sensível, no acontecimento. O inframince: a variação da experiência vivida, no acontecimento”. (ibdem)

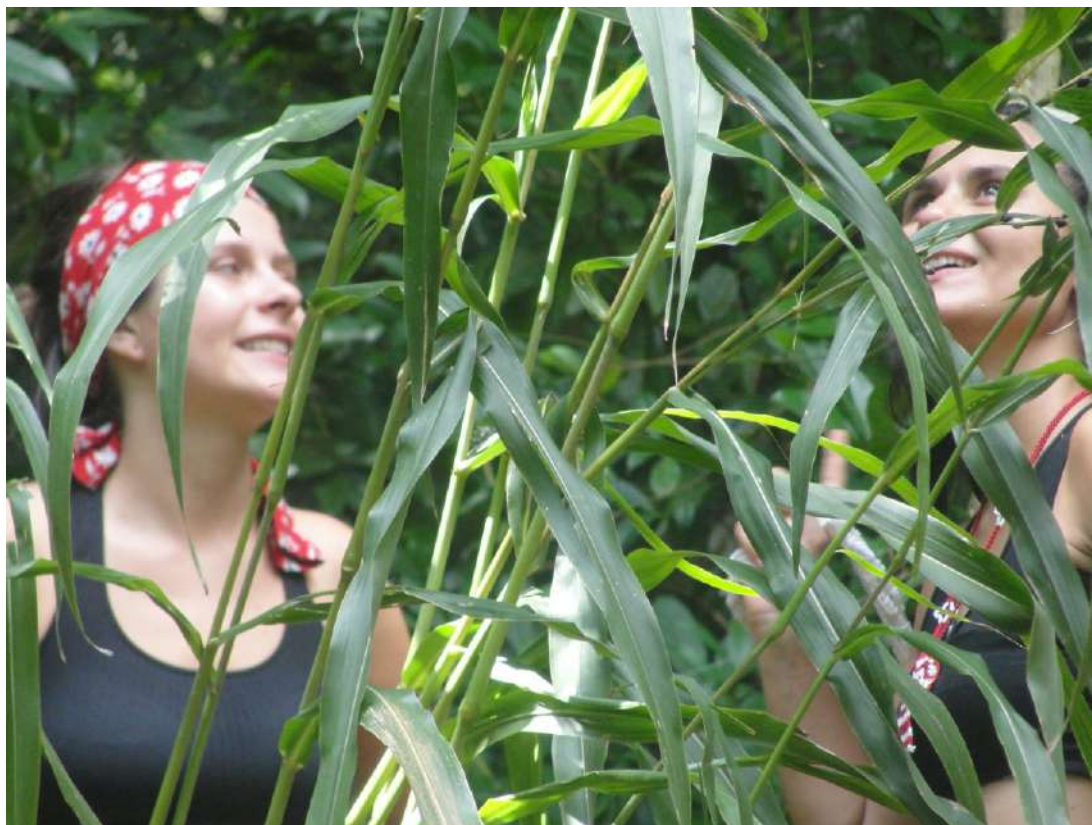


Figura 34 Contemplando a mata. Autora: Rafaela Herran.



Figura 35 Identificando as plantas. Autora: Rafaela Herran.



Figura 36 Plantando. Autora: Rafaela Herran.



Figura 37 Plantando. Autora: Rafaela Herran.

Talvez já tenha pensado que com as sombras não se brinca, não se olha, não se escuta, tampouco se dança. Hoje já sinto um pouco mais a beleza que a destruição traz, a regeneração. Gerar de novo, renascer é o que o oeste me mostra, a vontade de tornar belo o que me causa repugnância a partir do reconhecimento de que isso também está em mim, embora não seja eu.

tataendyrekoveoreboue'ietchauka tape
mboraipave'iovy'ai'aguãpave'ipave'i
ka'aguynhemboe'eoreboue'ietchauka tape
mboraipave'iovy'ai'aguãpave'ipave'i

Renata Abel, no seu TCL de Ciências Sociais, pela UFSC, intitulado *Lá no alto se canta o tempo inteiro: formas de ensinamentos guarani-mbya e o potencial do canto como (trans)formação*, afirma que *Ka'aguy* é mata, floresta, e *nhembo'e* é aprender, ensinar, bem como rezar: “Assim, *ka'aguynhembo'e* pode ser entendido como ‘aprender com a mata’, ‘rezar com a floresta’, ‘ensinamento da mata’.” (ABEL, p.15, 2019) Essa foi a proposta do exercício da tarde do 3º dia de imersão. Fizemos uma meditação guiada que aprendi nos estudos da técnica terapêutica Thetahealing, e nos dispusemos para a comunicação com os seres da mata, caminhando e de prontidão para o que nos chamava a atenção. Primeiro, uma árvore, mais especificamente, a casca dessa árvore, casca que remetia às rugas de uma “pele de madeira” antiga. Toquei na árvore, na casca do tronco, ela começou a falar. A voz e o jeito eram de preta velha. Desconfiei, árvore não proseia. Tão velha. Aí ela falou: “fia, só da tua vida já tenho umas três, pelo menos”. Veio-me a compreensão da magnitude da vida do *povo em pé* – uma vida humana é rápida demais no tempo das árvores. Senti a bênção dessa vozinha. Uma florzinha pequena, lilás, numa plantinha com um pouco mais de trinta centímetros. Envolvi as flores com as duas mãos. Duas palavras saltaram delas. Doçura e delicadeza. Mundo das fadas. Um guarapuvu inclinado onde deitei obliquamente com o corpo e reparei três fendas no tronco, como vaginas. Uma pedra cheia de musgo. Ouvi o pulsar do coração da terra, como um tambor. Senti que Gaia vive e que a mantemos viva no simples ato de nos abirmos para receber o que ela tem para mostrar.

No final desse dia, uma visita inesperada anunciou o devir do próximo dia: Marcelo, nosso padrinho, chegou com um filhote de águia resgatado após a morte de sua

mãe. Estava levando-o para uma família guarani que se dispôs a cuidar do animal. Presente do Universo, sorte, sincronia.



Figura 38 Eu apreciando a beleza daquele ser. Autora: Tainá Orsi.



Figura 39 Wherá encantado com a aguiazinha. Autora: Tainá Orsi.



Figura 40 Marcelo com a aguiazinha batendo as asas. Autora: Tainá Orsi.

A proposta de dançar o AR gerou ares de pensamentos no meu interior, ventos turvos e sentimentos conflitantes. Estava dentro do ovo, ali entre mim mesma a casca dura por querer nascer. A tudo que é meu agrado e amando o ovo aos poucos me despeço dele quebrando pouco a pouco sua forma, encontrando o que está fora dele. Aos poucos as pequenas asas se movimentaram e meu ser a reconhecer as belas asas, ainda tão frágeis de uma beleza pura, brilhante. As asas sabiam o que queriam e me levaram ao desconhecido. O novo de cada sensação de voar sobre os corações. O grande filhote que levado pelo fogo de seu ser crescia e suas asas mais fortes e grandes. O AR amorosamente mantendo as asas suspensas. E a cada toque no ar mais alto elas alcançavam. O sentimento ancestral de diversas asas, o sopro do espírito acompanhado pela energia da terra, profunda, amorosa e sólida. As asas tão grandes e as penas tão vívidas necessitavam do encontro na terra, na montanha e na necessidade de honrá-las e soltá-las para que novas penas surgissem. Emoção de olhar os passos de cada penugem, o andar entregue e solto daquelas penas que compunham as grandes asas. A experiência do ar, da vida, junto à beleza de novas penas nascendo, não faz com que as antigas acabem ou morram, mas fortalecem o antigo trazendo outras tantas boas-novas. (Diário de Imersão Tainá Orsi).

4º DIA: direção - Norte, animal - Búfalo Branco, elemento - Ar, cor - Branco, estação - Inverno. Características: sabedoria, discernimento, bom senso.

“Wankan Tanka, Grande Búfalo Branco! Doce Mistério, Espírito Guardião do Norte! Tua sabedoria reluz em toda a Mãe Terra, abençoando todos os povos e nações, soprando bons ventos. Clara como a neve seja a luz em minha mente, firmes como teu passo sejam os meus pensamentos. Sereno e tranquilo eu caminhe ao teu lado, desvendando os segredos de uma vida em beleza. Que meus atos ainda confirmem minhas palavras. Que minhas palavras reflitam o amor que provem de ti. Que teu amor seja bênção a todos que meu caminho cruzar”. (EAGLE, p.37, 2010)

Acordamos um pouco mais tarde. Com o ritmo interno de cada uma, fomos nos organizando. O café forte da terra nutriu, deu vida, gerou o fruto que de dentro acendeu o fogo. A poesia da vida a cada instante nos mostra a dança. Agradecendo aos seres de asas que embelezam e nos ensinam soltos em seus propósitos, dançamos com o ar e o ar dançou conosco. Inspiradas por penas, roupas brancas e sons de vento, voos, sopros e também silêncio, criamos um longo e prazeroso momento de dança. Dentro, fora, ao redor, por todo corpo preenchido de *prana*. As células se regozijam a cada inspiração, o corpo todo se entrega nas exalações. O movimento da vida vem de dentro e se materializa no corpo, e não sabemos ao certo a força dessa sutileza. Que o movimento da vida, da nossa vida, seja sempre de dentro para fora, eis o alinhamento com a nossa verdade, essa do ser profundo que reside mais ao fundo do sujeito que és. Ar é alento. O sopro direciona dissolvendo, soltando aquilo que amarra. O abanico emite um som de asas batendo para alçar voo; no mesmo instante, o *tekoaxy* levita. O vento leva e traz e leva, circula e faz circular, comunica-se acerca do frescor, das águas ou do calor. Mesmo quando parece não estar, está, acompanha invisível os passos, a dança, emerge deles. O ar silencioso vira vento e de repente traz uma tormenta, tempestade ou furacão, mexe tudo e reorganiza as disposições. Atenta, abro espaço para o caminho. Pena, leva-me para o alto, tão alto no céu que a visão se amplie. Volto ao discernimento. Vejo o que é por trás do que eu achava que fosse. Percebo leveza no que parecia peso, infortúnio. Voo. O povo do céu me leva para mais perto do povo do alto, lá do alto que é mais alto que o céu, lá onde meus ancestrais vivem. Honro a pena e o ser por detrás da pena por me fazerem recordar. Na dança, o entendimento que aparenta estar no resolver racionalmente os questionamentos, pelo contrário, sucede justamente na suspensão destes. Do alto, isso nem importa: as coisas são como são. Entrego toda a dúvida e

tentativa de entender em troca de um oceano de compreensão imediata, irremediável e imensurável. Nessa dança, sentimos muito o poder de rezar com as penas que apenas se transformam, mas não morrem.

O quarto dia, devotado à direção norte, foi um acontecimento de reinvenção do *nhandereko* guarani. Confabulamos uma experiência onde cada movimento carregava sua imanência de significância e compreensão; como desenvolveu Whitehead, *preensão* que é “uma compreensão-em-direção-a pela qual a experiência se faz sensível” (MANNING, p.24, 2016). Um devir-conceito que acontece antes no corpo sutil, no sensível. Nas palavras de Manning, o acontecimento “é arrastado para dentro da experiência, cuja força de atualização está entrelaçada com o que Whitehead nomeou os dados de uma ocasião. Esses dados não são objetos ou substâncias, mas campos relacionais em processo de análise”.(idem) Nosso campo relacional envolvia todas as complexidades que nos permitimos explorar ali – o lugar, a cultura, as outras vivências, a amizade, a maternidade, a arte –, o “ser estando” naqueles momentos possibilitava uma compreensão e absorção de forças que posteriormente seriam evocadas a fim de pinçar meios para um processo de criação cênica, contando com o suporte dos estudos sobre o *inframince* de Erin Manning, segundo o qual

O que a arte pode fazer é ativar o *inframince* de uma força potencializante. A força própria da arte é a capacidade de compor mundos que ativam uma espécie de acontecimento tempo geológico – uma camada, um composto de tempo-sentido. [...] A arte pode mover-nos por entre os planos de duração, tornando-os intuitivamente sensíveis de tal forma que uma qualidade de existência é momentaneamente roçada. Esse roçar nada tem de metamorfose: é uma experiência vital. Uma abordagem mimética dessa dinâmica falhará. O *inframince* deve sempre ser ativado novamente. De uma vez por todas: ele jamais pode ser reproduzido. (MANNING, p.30, 2016)

Sendo assim, aqueles momentos não seriam repetidos ou imitados, mas sim ativados por uma memória corporal da presença que nos expõe a novos desafios e riscos. Constato que, se no primeiro dia rezamos o fogo, no segundo, a água, e no terceiro, a terra, é no quarto que eles todos estão mais presentes do que antes. O ar alimenta o fogo, o fogo que nutre a terra e gera mais água, todos presentes dentro de mim.



Figura 41 Dançando o Vento. Autora: Rafaela Herran.



Figura 42 Dançando o vento. Autora: Rafaela Herran.



Figura 43 Dançando o vento. Autora: Rafaela Herran.

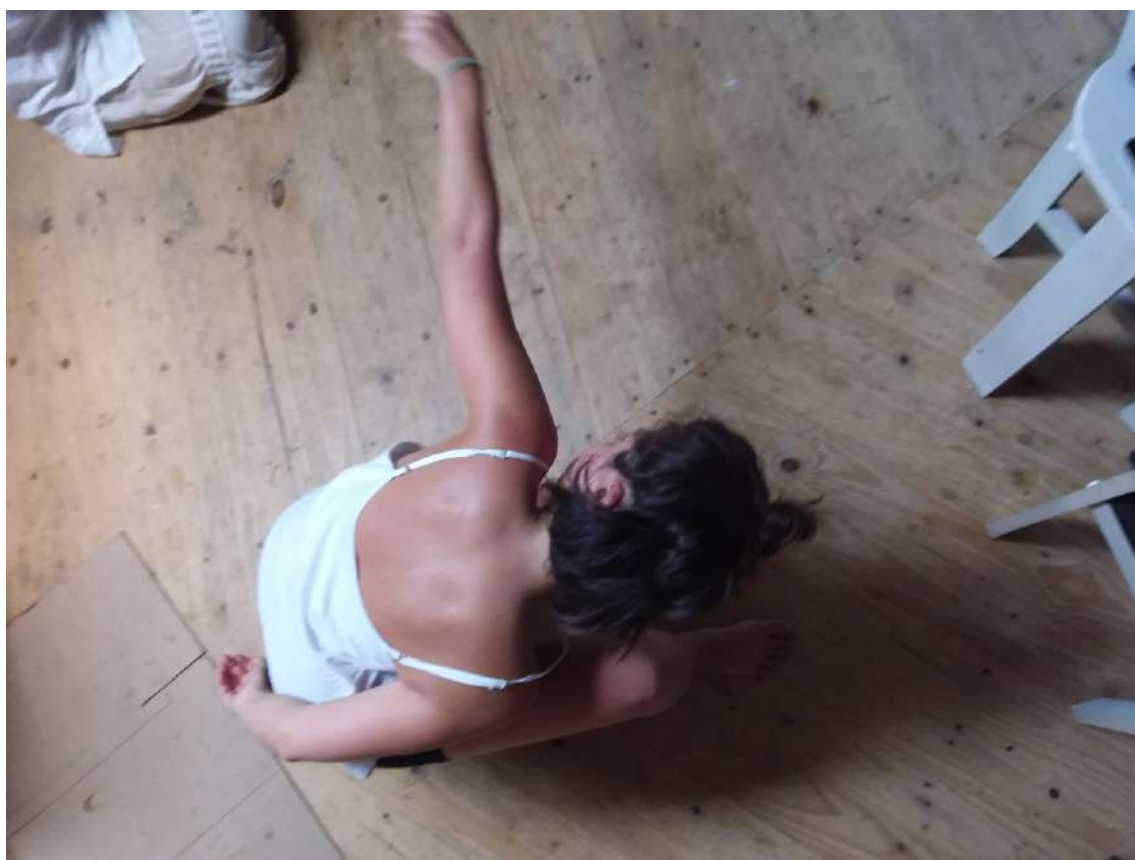


Figura 44 Dançando o vento. Autora: Rafaela Herran.



Figura 45 Dançando o vento. Autora: Rafaela Herran.



Figura 46 Dançando o vento. Autora: Rafaela Herran.

5º DIA: Céu, Terra e Coração

Eu sou a dança das estrelas na noite de lua nova num céu de agosto, sou a luminosidade do sol brincando com as folhas verdes da floresta, sou a orquestra dos seres e sons que me habitam e que sequer conheço, sou o cheiro da terra molhada que a água da chuva fecunda, sou a leveza da fumaça do tabaco que toca e mexe fundo “malemal” encostando, sou a suavidade do toque do outro na pele de quem ama, sou a firmeza profunda das raízes dessa árvore grande que agora me faz sombra e protege-me do sol de janeiro. Sou o frescor silencioso que prenuncio ao começar a adentrar na mata. Sou o amparo daqueles que me acompanham, mas que não vejo. Sou o canto do sabiá no fim de tarde, o voo alegre das andorinhas no verão: onde meu coração está, não hesito. Abro-me ao Grande Mistério, permito: suas unhas de força tecem meu caminho. (Diário de Imersão de Renata Abel).

Neste dia, fomos a *opydjachy*. A intenção era fazer jejum de alimento, água e palavra por algumas horas. Fomos para mata, nas tocas, para fazer-nos lembrar o inexplicável e imprevisível que habita a floresta. Primeiramente, limpamos e organizamos o espaço e o altar, trouxemos objetos de poder que nos acompanharam pelos quatro dias anteriores e que estavam no nosso altar na casa de Tainá. Também coletamos algumas folhas e flores ali do entorno para adornar o pequeno e poderoso altar em meia-lua da *opydjaxy*. Nesse dia, a presença de Wherá foi marcante. Era um espaço novo, com todos os objetos no chão ao alcance dele, muito animais rasteiros como formigas e aranhas, além de pernilongos. Tentei me manter concentrada e silenciosa para não transformar as adversidades em dificuldades intransponíveis. Enquanto arrumávamos o espaço, Tainá e Renata revezavam-se nos cuidados com o pequeno explorando o espaço e dando tempo para ele se familiarizar com tantos estímulos novos. Acendi o fogo no centro do altar. Acomodamo-nos e acendemos o *petyngué* para rezar, agradecer por todo o processo vivido até ali e afirmar a intenção da experiência daquele dia. Compartilhamos alguns pensamentos, sentimentos e as orientações que seguiam o formato do ritual da Busca de Visão. Estávamos livres para nos mover e relacionar com o espaço da forma que quiséssemos, mas sem o uso da fala, em jejum de alimento e água.

Adentramos o silêncio. De início, deitei-me e fiquei a observar que pensamentos me sobrevinham. Eram muitos, mas não desordenados. Ficar em silêncio na mata tem uma peculiaridade: se você está um pouquinho concentrada, ali vem só o que realmente lhe importa. Quando você está sem “nada”, o que fica? Vários pensamentos vinham, e eu, bem tranquila com eles, pensava-os direitinho. Senti que era o momento de começar

meu rezo. Sentei-me e peguei meu petyngué carregado de tabaco, segurando-o entre as mãos. Ora olhando pro fogo, ora de olhos fechados, rezei, apresentei-me novamente à mata, ao espaço da *opydjachy*, ao fogo e aos meus próprios rezos. Agradei por tudo já se manifestar. No momento em que me dispus a plantar esses rezos do céu, da terra e do coração, uma leve chuva começou a cair. Ouvi seus pingos caindo nas árvores com delicadeza. Olhei para o céu, que há pouco era Sol, e vi uma nuvem rala passando acima. Uma parte de mim, essa que geralmente nos acompanha, custou a acreditar. Uma outra já sabia, já compreendia tudo que aquela chuvinha estava comunicando. Essas coisas são meio desajustadas para uma contação conforme a linearidade do papel. Como posso descrever o que foi essa água caindo naquele momento? Talvez apontar para as sensações que me tomavam seja um caminho: peito aberto e cheio, preenchido de fé, de amor, de confiança, da certeza não-dogmática que advém da entrega, da mais profunda entrega a tudo que é. Aquela chuva foi a floresta toda assistindo, confirmando-me mais uma vez: está tudo certo. Tudo certo no caminho que escolher a partir do coração. “Estamos contigo” – o universo inteiro me dizia, ali, com aqueles pingos. Mais uma vez agradei por poder me colocar sensível à mata. Mais uma vez agradei pela oportunidade que o Grande Mistério ofereceu de podermos viver o que foi vivido ali. Sombra de mim irrompe, ventre deságua os nós de outros ventos, o agora como o tempo em que veio a ser aquilo que sou.



Figura 47 Caminho até a Optdjatchy. Autora: Rafaela Herran.



Figura 48 Caminho até a Opydjathcy. Autora: Rafaela Herran.



Figura 49 Opydjathcy. Autora: Rafaela Herran.



Figura 50 Limpando o altar. Autora: Renata Abel.



Figura 51 Altar preoarado para o rito. Autora: Rafaela Herran.



Figura 52 Detalhes do altar. Autora: Rafaela Herran.



Figura 53 Tainá e Renata consagrando seus petynguá para inciar. Autora: Rafaela Herran.



Figura 54 Durante o ritual de silêncio. Autora: Rafaela Herran.



Figura 55 Eu acendendo o cachimbo. Autora: Renata Abel.



Figura 56 Eu acendendo o petyngué. Autora: Renata Abel.



Figura 57 Consagrando o petyngué para devolver a fala para Tainá e Renata. Autora: Renata Abel.

CAPITULO III

O que é imprevisível e atemporal

Parte deste capítulo foi escrita durante a quarentena decretada em decorrência da pandemia mundial quando do surgimento do vírus Covid-19. A finalização da escrita desta dissertação neste contexto sanitário, social ganhou outra dimensão e relevância, ante ao estado único sócio-humano e ecológico. Falar de uma cosmopolítica neste contexto fez com que, por diversos dias não consegui escrever sequer uma palavra. Meu corpo atônito perdeu seu próprio motivo, levando ao ínfimo a importância da experiência envolvida nesta pesquisa, neste trabalho de criação de narrativas e análise das danças das mulheres Guarani. . Para quem eu estou escrevendo? A quem isto interessa? Uma urgência de ser imediatamente útil me assolou, questioneei coisas como: de que valem títulos, livros lidos, congressos e artigos acumulados numa sociedade que morre a cada instante a mercê de uma criatura invisível, de ignorâncias sádicas, interesses econômicos e a menos valia da vida de pessoas velhas, pobres e doentes? Tive de recobrar sentidos.

Depois de semanas paralisada consegui reler o que já havia escrito, repensar e encontrar um caminho. Para que você possa seguir me acompanhando, compartilho aqui a fala de Santiago Oliveira, que colhi em uma roda de conversa há alguns anos, sobre o *Edjepota*:

É mais ou menos o que seu Alcindo também me falou uma vez, que diz que qualquer coisa que tu faz e também a energia que vem pra tu fazer é uma coisa que sempre tem espírito, sempre tem espírito através disso, das coisas que você está fazendo. Ele diz que é tipo assim, não sei como é que a gente tem que falar o *edjepota* em língua portuguesa, né, eu acho que é *se transformar*. Então o que os não-indígenas estão se transformando? Alguns são bem, e alguns são muito mal, como a gente está vendo o real agora? Como está o mundo? Então nisso estão se transformando, os pensamentos estão se transformando, aí o que ele disse, assim, tudo e qualquer coisinha que tu faz é transformação que você está trazendo pra ti mesmo, né. Então o *edjepota* é um espírito vivo no teu pensamento, no teu viver, então, por exemplo, vivem milhões de espíritos em ti que estão conectados, conectados às coisas em cada pensamento, nas árvores, nas águas, no teu sonho, no teus olhares e então ele disse assim que única coisa que você tem que *edjepota* é pra teu bem, teu trabalho, tu tem que fazer

isso e tu não pode *edjepota* pra outras coisas, que não tem outras melhor do que isso. Aí ele disse, né, o meu *edjepota* é isso, o meu trabalho, aquilo que eu faço. Eu tentei imaginar como é que é, então se qualquer coisinha que a gente faz no nosso viver ou no nosso pensamento, está ali conectado o espírito. Por exemplo, se eu estou pensando aqui agora, se eu estou querendo ficar rico então o meu pensamento está conectado com os espíritos, né, e se eu estou pensando aqui agora nesse momento em destruir algumas vidas então outro espírito está conectado em mim, também tem vários conectados em mim, né, então tu centraliza algumas parte pra tu poder seguir. O *edjepota* é um pensamento muito forte que vem através de ti e isso está te levando com a energia (Oliveira, Roda de conversa, 2019)

Essas palavras me inspiraram a refletir sobre em que estou *edjepota*, no que nós brancos estamos nos transformando o afastamento e negação da conexão com a Mãe Terra, a falta de cuidado com outros seres (humanos, animais, vegetais e minerais) e no exercício manco com a espiritualidade. Me perguntei como contribui este trabalho para fortalecer o encontro de uma vida para a Nova Terra, onde integramo-nos às sabedorias antigas e sagradas na reinvenção de um mundo por vir. .

Escrever sobre a montagem do espetáculo ARANDUA neste momento é um alento, uma lembrança das boas escolhas que fiz na vida, um suspiro que me faz fechar os olhos e rever o caminho, as experiências, erros e acertos que nos trouxeram até esta montagem, cujo processo criativo ocorreu entre fevereiro e outubro de 2019, com a estreia em 15 de outubro de 2019. Há pouco tempo revi o vídeo do registro feito durante nossa primeira experiência como grupo: a circulação por cinco comunidades ribeirinhas do Rio Acre com o VIVARTE – Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta de Rio Branco, em fevereiro de 2013. Foi impossível conter as lágrimas. Com o coração aquecido, pipocaram na mente as memórias, conversas, trocas, cheiros, gostos, tudo que vivemos intensamente naqueles seis dias no barco sobre as águas do rio amazônico. Teria sido impossível dimensionar a importância daquele encontro naquela ocasião. Éramos um grupo recém-formado, era nosso primeiro trabalho de rua, nossa primeira experiência de adaptação dramatúrgica, na qual tudo, absolutamente tudo, foi preparado um mês antes da viagem, numa ânsia juvenil da aventura que estava por vir. O tema da peça era indígena. Naqueles tempos, tínhamos conhecido os Guarani havia pouco mais de um ano, e nos encantado com seu modo de vida, suas músicas, cantos, dança, mitos e ritos. Porém, como não tínhamos acesso ainda a uma história, buscamos uma já

disponível em acervos públicos, *A origem das estrelas*. Dizem que é um mito bororó, nome de uma etnia do Mato Grosso, o que não é confirmado.

Talvez tenha sido aquele o momento em que ancoramos o espírito da Pachorra, caras-de-pau, sem limites para os sonhos, superando quaisquer adversidades, sem medir os desafios e a responsabilidade daquilo que estávamos fazendo. Além da circulação pelas cinco comunidades ribeirinhas, passamos mais três semanas na capital acreana com pouquíssimos recursos financeiros, mas, com muita ousadia, nos atrevemos a fazer “cheirinhos”, feitos de tecidos de chita, serragem e essência, para colocar em gavetas e eliminar maus odores. Perambulávamos destemidas pelas ruas do centro da cidade e vendíamos cada um a um real para funcionários de lojas, transeuntes, feirantes e qualquer pessoa que estivesse disposta a ouvir por pouco mais de dois minutos a história de um grupo do sul do Brasil que estava de passagem e precisava se manter ali por alguns dias. E que incrível recepção aquele povo tinha conosco: muito acolhimento, alegria e generosidade para com os “caras-pálidas”. Outra forma de nos mantermos ali foi fazer pequenos números nos semáforos: eu manobrava porcamente um par de flags (malabares-bandeiras), Tainá tocava uma música na escaleta, Gui fazia malabares com três bolinhas e Paulo (um amigo cuiabano que encontramos no caminho para o Acre e decidi nos acompanhar) fazia algum número simples de palhaço, e assim levantávamos diariamente cerca de 80 “mangos”! Que alegria! Enfim, surgiu em mim a vontade de falar um pouco daquela inesquecível jornada, pois ela foi o trampolim para os nossos projetos mirabolantes; afinal, se podíamos ir até o outro lado do Brasil, portando pouquíssimo dinheiro e algumas artimanhas de sobrevivência, então podíamos tudo!

A memória e rito do processo

Ao longo da pesquisa sobre as danças das mulheres da aldeia *Yynn Moroti Wherá*, as questões: quando, como e por que dançavam, como essas danças eram aprendidas e de que forma elas agiam na formação da pessoa guarani em termos físicos, emocionais, sociais e espirituais, foram os temas propulsores para os primeiros passos da escrita desta dissertação. Entretanto, após o primeiro ano e, em especial, após a realização da Imersão Dançante, observei que havia uma parte do trabalho de afirmação daqueles modos de fazer que merecia ser desenvolvida para um projeto de criação

artística que possibilitasse a inserção de algumas práticas guaranis no contexto teatral. Minha pesquisa passaria a ser não sobre simbolizar ou descrever aspectos observados, mas sim sobre inventar modos de narrar a complexidade da socialidade das gentes guaranis, tendo como inspiração a convivência na aldeia. Assim, a partir da reflexão e formulação acerca do processo imersivo e inventivo que desenvolvemos na segunda etapa do trabalho, decidimos criar um espetáculo teatral que contasse mitos e histórias da cosmologia guarani e apresentá-lo em escolas públicas indígenas e não-indígenas. Discuto aqui alguns aspectos fundamentais sobre o processo de pesquisa, criação e performances do espetáculo *Arandua*, que, considero, é a culminação de minha investigação sobre as danças das mulheres guarani, trabalho este que foi realizado, junto à Tribo Pachorra Teatro Livre, cujo princípio narrei anteriormente.

Enganei-me ao pensar que construir a narrativa a partir da prática teatral na escrita seria fácil. Pensei que, por já ter lidado com o processo criativo da montagem do espetáculo, refletir sobre o fazer me permitiria demonstrar a implicação prática dos conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores. Porém, meu método de escrita rígido adicionado às condições impostas pelo período de isolamento social lançou-me em um abismo onde deparei suspenso tudo o que era certeza.

Retomar a escrita foi uma ação possível diante do entendimento de que não havia caminhos para a forma, conceituação e teorização, se eu não assumisse um espírito mais “guarani”, brincalhão e leve, e com sagacidade dançasse essa nova melodia que dá o ritmo agora. *Arandua* é um espetáculo para crianças, divertido e gracioso. Aqui sigo este espírito para falar de um ritual que transborda memórias. *Arandua* foi a soma de ensaios, rodas de conversas para tomar decisões, as apresentações, as referências que colaboraram com a travessia desse processo. Além das conversas construídas com os autores que sustentaram meu diálogo interno, foi a soma das pessoas vivas, livros e contações não escritas, conversas de grupo, conversas com os amigos guaranis Daniel Timóteo Kuaray, Santiago Oliveira Kuaray e Adailton Moreira Karai, com Marcelo França, Clara Coelho e Guilherme Peixoto.

Aqui proponho uma conexão que põe em primeiro plano a transmissão de conhecimentos através da oralidade, valorando a troca de saberes passados em conversas

informais e que envolve a aproximação com pessoas com mais experiência, com diferentes vivências, bem como narrativas construídas com base em intuição ou achismos dedutíveis, que nascem e ganham corpo nas trocas, conversas e presenças; neste capítulo, acolho a insegurança ante as exigências de linguagem acadêmica para tentar alcançar o que foi a criação do espetáculo *Arandua* dentro deste processo investigativo sobre as danças, as mulheres, os encontros com as guarani.

Unidas pela amizade nascida na graduação em Artes Cênicas na UFSC, eu, Guilherme Freitas e Tainá Orsi fundamos, em setembro de 2012, a Tribo Pachorra Teatro Livre. A Tribo surgiu do desejo pela busca de um fazer teatral que tivesse nas culturas originárias a base para uma arte contemporânea e propositiva. Sempre orientados pelas questões sociais, políticas, culturais, artísticas e ambientais, o grupo entende por culturas originárias as manifestações populares, folclóricas e religiosas, o circo, os rituais indígenas, os teatros de rua, animação e mambembes, o carnaval, dentre tantas outras práticas e fazeres cênicos. A partir das observações feitas ao longo dos procedimentos desta pesquisa em seu primeiro ano elaboramos uma proposição de criação a partir dos Contos Guaranis, a serem encenados nas escolas. Com o apoio do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis nasceu o espetáculo *Arandua*, em 2018. Esse edital possibilitou a pesquisa, montagem e circulação do *Arandua* em quatro escolas, duas municipais e duas indígenas, na Grande Florianópolis.

O desejo de fazer um espetáculo inspirado nos mitos guaranis sempre nos acompanhou, sobretudo pela aproximação com a aldeia, que se tornava cada vez mais intensa. Depois de algumas idas e vindas minhas no grupo por conta da maternidade, lá estávamos nós em mais uma Busca de Visão, em 2018, quando nos demos conta da possibilidade em inscrever um projeto para subsídio junto ao Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis, conjunção de fatos que nos convidou a lançar um sonho alto. Madrugada adentro finalizando a estrutura de nossa proposição, na confiança de que aquele projeto floresceria. No dia que saiu o resultado da seleção fui avisada por um e amigo e não contive o grito de alegria: finalmente teríamos recursos, ainda que mínimos, para investir principalmente em materiais e transporte para os ensaios, que eram alternados entre a aldeia em Biguaçu e minha casa em Florianópolis. Hoje, posso

ressaltar sem temor o caráter revolucionário implícito ao exercício da escuta, a dedicação à reflexão tanto quanto à criação *com* , as histórias e mitos dos povos originários. Mais do que isso, tais fazeres e investimentos são evolucionários, pois confiam no caráter de transformação contínua no encontro das narrativas. Minha dedicação em contribuir para um eco transformador contido nestas narrativas evidencia-se no modo de construção dramatúrgica de Aruanda. Este modo de contar, de criar no teatro uma possibilidade de atravessamento entre mundos é sem dúvida fruto do privilégio de ter podido , estar entre pessoas que ainda carregam consigo, na sua formação, práticas cotidianas, palavras, gestos, modos de vida, sabedorias antigos, alinhamentos específicos com os saberes da terra, com os conhecimentos milenares de seus antepassados. São eles portadores de uma conexão espiritual que para nós, *djuruas*, é quase inalcançável que me convidaram a estar ali, apenas quieta, escutando, observando, compartilhando. É necessário acolher para a narrativa desta pesquisa a compreensão muito peculiar guarani que explica meu sentimento de ter escolhido, atuado, mas de também ter estado em consonância como Grande Espírito, me permitindo criar atravessamentos entre-linguagens, narrativas e mundos criados, processos que culminaram com as performances de Aruanda.

Destaco que para mim e meus companheiros de criação, estávamos vivenciando a transformação e recriação da nossa própria existência enquanto seres humanos, cidadãos e nos entendendo como indigenistas;abrindo para um profundo entendimento em relação às relações de violência acumuladas nos séculos de sofrimento, morte, apagamentos. Somada a responsabilidade estávamos ainda nos reconectando com a ancestralidade indígena que habita cada um de nós. Trago a seguir trecho dos relatos do processo que evidenciam essas percepções:

“Meu nome é Guilherme Freitas sou batizado no povo Guarani com o nome de Karai Nheemry, que significa: “a seiva do espírito”. Começo dizendo isso porque foi necessário que todos nós encontrássemos essa essência do nosso espírito, aquilo que nos motiva, o que nos faz despertar e para isso tivemos que cavar fundo até encontrar a fonte de nossa criação. Para mim foi um processo bem intenso, transformador e verdadeiro. Eu estava com várias funções, cenografia, criação de bonecos, adereços e toda parte técnica de luz e som. O desafio foi lançado e a jornada já estava em andamento.” (Guilherme Freitas em Relato do processo de criação do espetáculo *Arandua*).

“Eu Daniela Antunes, que vim lá do Goiás para morar nas barras da saia de Iemanjá, vi tanta coisa e ainda assim mal podia supor o impacto que teria em minha vida visitar uma terra indígena pela primeira vez. Agora já se vão quatro anos e ainda hoje trago vívida aquela sensação de infância esquecida de pé de barro, cachorrada e galinheiro. Das existências ignoradas, silenciadas delatadas apenas pelo modo de vida, o tempo outro que é todo seu”. (Daniela Antunes).

“Arandua é sabedoria na língua guarani e foi ela que tentei buscar quando pisei em terras indígenas pela primeira vez. Desde que coloquei os pés na aldeia Guarani Yynn Moroti Wherá, algo intenso, poderia dizer, segundo minha crença, divino, em minha vida.” (Tainá Orsi).

Por ter vivenciado essa trajetória, hoje construí um pensamento mais concreto em relação à conscientização e valorização dos povos originários, percebi que meu movimento interno para com as questões de injustiças e dívidas do Estado e de cada agente que põe em vigência através de sua conduta cotidiana relações violentas e opressoras. Observo o quanto amadureceu o entendimento de atuação e resistência possíveis perante um coletivo. Enquanto antes deste processo de pesquisa por vezes não soube argumentar ante opiniões contrárias aos direitos indígenas, incluindo a necessidade de proteção das culturas ou de garantia de terras para todas as etnias hoje, sanados meus próprios distanciamentos por conta de preconceito e falta de conhecimento não temo mais os questionamentos sobre o porquê de eu estar querendo “me envolver com essa gente”, ou o que eu tinha a ver com isso, ou até duvidando o que eu podia de fato mudar na realidade “deles”. O espetáculo *Arandua* ensejou momentos onde, pela primeira vez, pude ver minha ação real numa comunidade guarani superando o básico, que muitos já faziam e que eu só imitava, levando alimentos, roupas e ajuda financeira; nesses momentos, vislumbrei o que de mais precioso posso oferecer: a arte é dínamo para a travessia *entremundos*.

Nessa montagem, nos desafiamos a trabalhar em um formato novo para o grupo: dividir as funções. Até então, todos os nossos trabalhos tinham sido exclusivamente de criação coletiva em todas as áreas. Em *Arandua* eu assumi a direção e a produção, Tainá, a atuação e a manipulação da boneca, Gui, a cenografia e a confecção de bonecos, tendo no decorrer do processo, também assumido a atuação, a manipulação e a sonoplastia ao vivo, e Dani, o figurino e a assistência geral. Contudo, ainda assim, na prática, preservamos o esquema de criação coletiva, todos tinham voz para colaborar no contexto geral do projeto. Convidamos, por indicação da liderança, os professores e

moradores da aldeia Guarani Yynn Moroti Wherá, Daniel Kuaray Timóteo e Santiago Oliveira Kuaray Thondaro para que fossem os interlocutores das histórias que ouviram de suas avós, avôs, mães e pais, e para que pudessem, eventualmente, traduzir histórias contadas por algum *xeramoi* ou *xejary*. Combinamos uma primeira conversa na *Opy*, ao redor do fogo. O tema girou em torno das histórias e mitos repassados de geração em geração pelo povo guarani. Nesse dia, também estava presente Marcelo França, que tem grande convívio e proximidade com o povo guarani e principalmente com o *xeramoi* seu Alcindo Wherá Tupã, *karai* de 109 anos, referência para toda a nação guarani por sua sabedoria e poder de cura. Portanto, Marcelo é também conhecedor de muitas histórias ouvidas ao longo de 30 anos de convivência. Devo a maneira leve e profunda com a qual esta conversa aconteceu à ponte feita pelo padrinho Marcelo.

A conversa durou cerca de duas horas e meia, enquanto circulava uma cuia de chimarrão e cada um pitava o seu *petyngué*. Assim, espontaneamente, as histórias eram compartilhadas. “As histórias eram contadas dias seguidos né, as histórias você parava um tempo e escutava, aí essa mesma história eu vi três versões, que no começo do tempo tem os animais sagrados e os animais falam né” (Daniel Kuaray). Em diversas falas, Daniel e Santhiago deixaram claro que as histórias guaranis são contadas ao longo de vários dias e por diversas pessoas, cada uma acrescentando uma parte que lembra ou que gosta mais. Tínhamos um interesse principal na história da criação do mundo, e pedimos para eles contarem o que sabiam. Primeiro, eles reforçaram que quem sabe bem as histórias são os mais velhos (*xeramoi* e *xejary*); os jovens não sabem tudo, pois seria preciso muito tempo para contar uma história tão complexa como essa. E então, Daniel contou um pouco:

A criação de mundo é grande, né?, tem que escolher as partes. É porque que tem várias versões, é porque cada um conta uma versão diferente conforme a sua...agora a gente diz grupo dialético, mas antes era por causa dos nomes, né?, cada um vai contar diferente, que ele viu um tipo diferente. A mulher, ela vai contar um outro tipo de mitologia através do olhar feminino, então hoje nós falamos mais dos deuses masculino, mas tem as deusas femininas que a partir dela se conta diferente [...] uma das histórias é que *Nhanderu* chega com o bastão dele, ele chega bem do jeito que você (Marcelo) falou assim, ele traz o tatu, o tatu vai cavando e vai espalhando a terra assim em círculos, né?, mas isso pra mim saber agora. Ali no *Nheemongarai*,¹⁴ eu estava ali em cima e cada um contou um

¹⁴ Cerimônia de batismo de milho sagrado.

pedacinho assim e foi lembrando, aí estava a Verônica, a Dona Rosa, a Celita, o Davi, aí o tatu veio fazendo assim, e o *mainó'i*, que é o beija-flor, veio com as asas e foi espalhando a terra. Essa é a primeira terra que teve antes do dilúvio, né? *Maino'i* foi um dos primeiros que saiu de *Nhanderu*, né?, então ele vem. Antes de tudo tem outra história do *maino'i*. Ele é bem sagrado e é ligado com uma constelação, a constelação do colibri. Essa foi a primeira terra. Eles traz os Guarani pra cá. Como eu falei na outra conversa lá antes, eles viviam com os deuses, com as divindades, tudo junto. Ele traz pra cá, aí os Guarani começam a esquecer de cantar e dançar e os deuses ficam bravos, os *tupakuery*, que são os deuses, eles que são os mais bravos, né? Daí eles começam vir com os chicote e os Guarani não tão nem aí pra isso, porque esqueceram de cantar, só que antes disso, tem várias histórias, né? (informação verbal).¹⁵

Esse trecho foi a inspiração para o início da dramaturgia da peça, unindo-o depois com a fala do *xeramoí* Seu Timóteo, do livro *Guata Porã = Belo Caminhar*, e, ainda, com uma história contada por Adailton Moreira, outro morador guarani da aldeia *Yynn Moroti Wherá*, para Guilherme, integrante do nosso grupo. Esse momento foi relatado por Gui:

Um dia Adailton me ligou e pediu um favor, queria ir no mercado e precisava de uma carona, o grupo já tinha iniciado a montagem, mas ainda não sabíamos muito bem contar uma das histórias que escolhemos. Na carona me veio o pensamento de pedir a versão que ele conhecia. Assim foi feito e comentei com ele sobre a peça e as histórias (ele não estava fazendo parte do processo de criação até esse momento) e pedi que ele contasse a versão que ele conhecia daquela história. Um silêncio de alguns instantes (próprio do Guarani) e ele começa, não demora muito e termina de contar. Feliz da vida gravei na cabeça e cheguei em casa e gravei um áudio para Tainá contando a história. Esse dia foi muito importante, pois ali em uma simples carona, um favor para um amigo no cotidiano do dia a dia, nos deu de presente uma parte valiosíssima de sua cultura, a oralidade, ensinamentos contados através de gerações, e a história contada da maneira que precisávamos ouvir para poder colocar em cena. A idéia cresceu, e tornou-se um espetáculo de contação de histórias e Teatro de Animação. (Guilherme Freitas em Relato do processo de montagem do espetáculo *Arandua*).

Nessa conversa no *opy*, também consideramos sobre a importância de resgatar essa prática de contar as histórias, fortalecer isso cada vez mais para a manutenção da cultura, para manter vivos e acesos os antepassados e suas origens, porque a história tem uma importância que excede o conhecimento do tema em si: contar e ouvir histórias faz com que a existência das pessoas que compõem essa linhagem seja reinventada e orientada pelos passos que já foram dados pelos seus ancestrais e com que, através dos

¹⁵ Timóteo em roda de conversa em 2019.

ritos, os mitos sejam vividos pelos seus contemporâneos. Santiago reflete sobre isso nesta fala:

Quando criou a nação humana, cada uma das suas tradições já levavam as histórias para contar porque dali começou. Daí, eu fiquei imaginando, mas e a história que tinham contado no começo, né?, então, imagina quanta histórias já até agora, tem milhões, milhares, né?, e a gente não consegue contar tudo, então eu acho que é isso, a gente tem que contar parte, os mais velho eles vão contar parte que ele viveu na verdade, né?, viveu e o que ele viu, o que ele entendeu da parte do Universo e quando eles se forem os netos vão reviver isso e também vão viver o seus momentos de vidas e assim vão levando conhecimentos. Até agora houve já muitas mudanças e a gente não está mais buscando esse conhecimento, porque a gente já está vivendo outros tempos (informação verbal).¹⁶

1. Ensaios

Iniciamos os ensaios em março de 2019, alternando entre minha casa e a aldeia. O processo de concepção dramaturgica e ensaios foi longo e envolveu seguidas criações e recriações. Equivocadamente passamos muitos encontros tentando criar toda a história e a movimentação da cena com ideias e discussões intermináveis, que ainda operavam dentro de uma estrutura que escapava dos pressupostos narrativos intrínsecos às histórias que ouvíamos; era também um movimento de alinhamento entre nós e o projeto, um primeiro período em que afinamos nossos lugares e responsabilidades para a realização da peça. Por volta de um mês após o início dos ensaios, percebemos que a cena, impreterivelmente, revelava-se a partir dos elementos que compõe o cotidiano guarani, visto que tudo (objetos, roupas, instrumentos, adornos, animais, natureza) tem uma história e um porquê, nada está fora do seu lugar de poder dentro da cultura. As escolhas feitas nos levaram primeiro a uma saia que fosse ampla, servindo como cenário para a história que seria contada: terra, água, céu; chegamos a ensaiar com um protótipo, testar alguns movimentos que esteticamente eram bonitos, porém, com a evolução da dramaturgia e dos ensaios, vimos que não seria viável essa opção, os panos não encaixavam na proposta, não condiziam com a estética Guarani. Fomos criando outro ambiente para que essa história fosse contada, vários adereços que pertencem ao dia a dia guarani, do *nhandereko*, foram incorporados, como cestos, tambor, *mbarakas*, pau de chuva e a *opy* (casa de reza), ainda sem ter um objetivo certo. Através de nossa

¹⁶ Santiago Oliveira em roda de conversa em 2019.

proximidade com o povo guarani, esse processo de escolha dos objetos não foi difícil, pois muitos deles já faziam parte também do nosso dia a dia, e foi por esse caminho da complexa simplicidade, do respeito e admiração, que escolhemos os objetos que ajudam a contar a história.

Retomando aqui o conceito de *Nhandereko* desenvolvido nos capítulos anteriores, aplicado agora à percepção que queríamos levar para a cena quanto ao entendimento do modo de vida que rege o cotidiano, ou seja, tudo que orbita o estar e fazer diário da pessoa guarani. Tivemos um momento marcante de assimilação disso quando de um dos ensaios na aldeia em que Daniel Kuaray estava presente e nos indagou o motivo de colocarmos um banquinho em cena. Para nós, a princípio, aquele banco tinha uma função objetiva: para que a personagem pudesse se sentar. Daniel revelou naquele momento que o *apyká* (banquinho) tem uma história sagrada e que, para os Guarani, é um objeto de poder em que a pessoa se senta e deposita seus rezos, pedidos, doenças e agradecimentos ao divino. O *apyká* tem a sabedoria de transportar isso até as moradas celestes. Esse fato nos chamou a atenção para todos os objetos que estávamos colocando em cena, muitas vezes apenas para compor o ambiente, e também para os caminhos do enredo por que os próprios objetos de cena poderiam nos conduzir.

Aos poucos amadurecemos a ideia de que o que era contação de história passaria a ser um espetáculo de teatro de animação, pois notamos que a personagem da Tainá sozinha em cena não daria conta de abarcar a profundidade e sabedoria das histórias que queríamos contar. Os colegas guaranis estavam sempre nos alertando sobre o poder da palavra dos anciões, detentores das histórias passadas de geração em geração. Dessas reflexões nasceu no enredo a *xejary*, a anciã que representa, para nós, todos os anciões e anciãs, a própria sabedoria. Temos como referência alguns anciões com quem convivemos, principalmente seu Alcindo Wherá Tupã Moreira e Dona Rosa Poty Djá, os dois fundadores da terra indígena M'biguaçu. A personagem foi batizada de Dona Alcinda Rosa Takua por ter muitas características do velho Alcindo, e inspirada fisicamente em Dona Rosa Poty Djá. O nome Takua veio em um dos ensaios junto com Daniel Kuaray, quando ele nos revelou que a Deusa Takua é o som do universo.

A *xejary* Dona Alcinda Takua é uma boneca híbrida que entra em cena na segunda parte do espetáculo revelando que foi ela quem contou as histórias que

Djaxuká, personagem da Tainá, conta no início, sendo fruto de uma estratégia para a personificação guarani, preservação das características físicas e das memórias que constituem a pessoa indígena. Em seu relato, Tainá comenta sobre esse processo:

Iniciamos este espetáculo com uma pincelada sobre a origem do mundo para o povo guarani, quando *Nhanderu*, nosso primeiro pai, surgiu sobre as águas e concretizou a terra. Essa é a história da criação considerada real pelo povo, contada de geração em geração pelos *xeramoï* e *xejary*, anciões e anciãs. Entre este magnífico da cosmologia, a Djatchuka, eu mesma,¹⁷ conheço a aldeia guarani e a *xejary* que conta histórias ao redor do Fogo Sagrado. Eu, vivendo em terra indígena, com sangue indígena, mas não-indígena – que confusão de identidade e muita responsabilidade por trazer este sagrado em cena. Por esse motivo também optamos pelo uso da animação e o indígena em si não ser representado por nós enquanto não-indígenas, mas pelo ser que se manifestaria. (Tainá Orsi em Relato de experiência de montagem do espetáculo *Arandua*).

Daniela criou dois figurinos como complementares e compostos por camadas que se desprenderiam e se transformariam de acordo com a curva de ações das personagens. Foi muito desafiador para todos nós. Era a primeira vez que nos propúnhamos a confeccionar, manipular e dirigir uma boneca. Daniel, vendo o ensaio com o primeiro protótipo da boneca, nos sugeriu a criação de outro personagem, o cachorro Djaguá, pois esse é um animal muito comum no convívio das pessoas guaranis, em especial, dos anciões. Daniel intuiu que traria mais graça e leveza para a peça, e aproximação com as crianças.

Com o passar das semanas de ensaio, em meados de junho, sentimos a necessidade de fazer uns dias de imersão para potencializar a criação e dar um salto em direção à materialização da obra que gestávamos. Convidamos para essa imersão a amiga e atriz Clara Coelho com intuito de fazer um treino de três dias de preparação vocal com a Tainá, amadurecendo e aprimorando os momentos de cantos, e definindo a voz da boneca. O conceito do *Nhebodjaity* (ritmo) foi evocado novamente para traçar tanto a prática dos ensaios, no que concerne a ritmo da narração e da cena, quanto o ritmo, a afinação e a altura da voz da boneca e do canto guarani. Nesses dias, o grupo todo se reuniu em minha casa, tínhamos horário para ensaios, refeições e momentos de conversas/rezos ao redor do fogo com o auxílio das intuições vindas do *petyngué*. O que quero ressaltar aqui é que por diversas vezes nos perdemos nesse caminho de criação, e

¹⁷ Nome da personagem e também nome que Tainá recebeu no batismo espiritual Guarani.

o chamado para reencontrar a trilha era sempre acender um fogo e ritualizar ao modo guarani, afinal, era deles que provinham as inspirações para o *nhe'epoty* (palavra boa) falar. Essa experiência do grupo me remete também ao conceito de Corpo Coletivo, ali intentando criar relações e inspirações sobre o modo de dançar juntas e de mãos dadas, cantar em coro, sentar juntas em silêncio; isso nos desperta o sensível que se faz vivo por meio do campo das relações possibilitadas por essa montagem.

Durante os dias de imersão, Dani e Gui se debruçaram sobre a confecção da boneca e a pintura dos figurinos e cenário. Foram horas de muito trabalho e dedicação, mas com leveza. Minha casa se transformou totalmente para atender as necessidades do grupo, e isso trouxe imensa vitalidade para nós. Transformamos a pequena varanda lateral usada como lavanderia em oficina com mesa, caixotes e demais materiais necessários: espuma, diversos tipos de colas, tesouras, tintas, tecidos. O varal de roupas estava repleto de tecidos recém-tingidos e outros pendurados como base para trançar pontos de macramê. A varanda frontal, onde ficam os brinquedos dos meus filhos, o armário de jardinagem e outras bugigangas, transformamos em sala de ensaio com tapetes de yoga e placas de EVA. Ali aconteciam os ensaios com Clara, em um período do dia, e no outro, o ensaio geral com o grupo. Tainá passava cerca de quatro horas diárias com Clara, que lhe propunha diversos exercícios vocais e corporais, visando especialmente à obtenção da sonoridade e presença guaranis que estávamos buscando. As vozes das mulheres guaranis cantando são, geralmente, muito agudas, o que foi nossa primeira referência. Porém, quando a Dona Takua (a boneca) falava com essa voz aguda, acabava por ressaltar a caricatura estereotipada da velhinha fraca e doente, o que não condizia com a personagem e não alcançava a potência da voz/palavra/nhe'e/espírito da sábia anciã (questão que foi solucionada muito tempo depois, após a pré-estreia, o que comentarei mais adiante).

Para mim, o processo de direção, olhar de fora a criação de um espetáculo, foi completamente novo e desafiador. Muitas vezes me senti incapaz de dar sugestões, decidir se a cena estava boa e onde podia melhorar. Sentia-me sem criatividade e limitada de repertório para propor. Penso que talvez o trabalho de direção em sua melhor forma seja construído a partir do modo como nos apropriamos das experiências, da observação, e isso amadurece ao conhecer muitos diretores. Surgiu em mim também a

necessidade de conhecer mais, pensar, refletir, escrever e me dedicar, para que nos ensaios pudesse ser propositiva e trazer contribuições; assim optei por me desapegar de qualquer tipo de necessidade de domínio e controle da criação como algo que é vivo. A criação em grupo é uma dança onde cada um baila com seus pés, mas a música é a mesma para todos, ora as mãos de um impulsionam saltos a outro, ora o entrelaçar de braços compõem um corpo coletivo.

Um momento marcante desses aprendizados ocorreu no mês de julho, quando estávamos já bem próximos do final do prazo de montagem e ainda não tínhamos encontrado o *espírito* da boneca nem o da peça em geral. Por questões familiares, tive que fazer uma viagem de uma semana, o que me deixou preocupada e com sentimento de culpa por me ausentar num momento decisivo. Visto que todos os materiais do espetáculo estavam em minha casa, deixei as chaves com a Dani. Ela e Tainá foram ensaiar ali. Compartilho o relato de Dani sobre esse dia:

Hoje o ensaio foi transformador, a Rafa está de viagem, Gui precisou fazer um free então eu e Tainá começamos falando dos nossos sonhos e do teatro que um dia perdemos pelo caminho, refletimos sobre a maneira apaixonada como vivíamos esta arte e como hoje ela parece uma chama branda, em que exato momento se abrandou como fazê-la crepitar novamente, acreditar no nosso sonho, no nosso trabalho no ofício. Que mais importante que um palco ou o estilo que vamos escolher para contar uma história é aprender a criar um espaço cênico em si, onde seu jogo acontece independente das interferências externas. Quando você está completo ali, um verdadeiro canal de manifestação da graça. Nosso corpo é um canal da força de vida. O corpo desse tipo de boneco que estamos trabalhando é um desdobramento dessa força, quando fazemos um boneco assim estamos na verdade criando um corpo capaz de transitar entre os mundos e que se move no espaço-tempo, brinca e dança. Acharmos imprescindível que fizéssemos naquele dia um ritual para acordar a boneca, sentindo e perguntando a ela de onde ela vinha, quem era, o que dizia seu nome, o que ela fazia aqui e pedimos uma canção que a chamasse de volta do mundo espiritual. Foi muito bom, a canção e as perguntas, dava quase para tocar a energia que nos circulava aquela tarde mas era como se ainda não estivesse totalmente ali, como se faltasse algo, soava como um pedido de atenção. De repente um sussurro bate nos ouvidos: é uma personagem grande precisa de um canal maior. Logo mais chega o Gui para buscar a Tainá. Ele entra e nós duas contamos todo nosso lindo processo ritualístico, os nossos insights luminosos e foi como se ele ouvisse tudo e dissesse “amham”. Até que ele falou: tá, legal, mas se vocês não brincarem com essas crianças elas não tem por que te ouvir. E foi depois dessa fala que a boneca pediu o corpo que precisava ter. A Tainá então levantou e gentilmente emprestou suas

pernas para a Tchedjary, que de pé sobre a terra como uma anciã guarani começou a contar suas histórias. Em sua essência assumiu a cena deixando visível na Tainá somente o suficiente para estabelecer essa dinâmica espaço-tempo-ancestralidades, presente nas entrelinhas do espetáculo. Integrando atriz e boneca numa mesma unidade visual, distintas, mas ao mesmo tempo complementares trazendo nos símbolos guaranis e nos objetos de poder o suporte daquela anciã que não podendo ser diferente disso precisa da cultura viva para se manifestar. (Daniela Antunes em Relato do processo de montagem do espetáculo *Arandua*).

A partir desse ensaio muita coisa mudou. Conseguíamos sentir a presença da boneca, a evocávamos como quem evoca seu anjo da guarda ou um ancestral para guarnição no sono da noite; e ela vinha, sem esforço, generosa e disponível para compartilhar seus saberes. Dona Alcinda, com a sapiência de uma *abuela*, mostrou seu lado mais humano e imperfeito, desendeusando a imagem de uma anciã indígena, e que justo por isso precisa ser respeitada e honrada pela sua caminhada neste mundo. Assim, o espetáculo se abriu para sua própria vida independente.

Em setembro, fizemos a apresentação de pré-estreia para alguns amigos na Casa Viva, espaço cultural no bairro Campeche em Florianópolis, com o intuito de testar movimentos de cena, interações com o público e trocar figurinhas com pessoas que admiramos. Uma dessas pessoas foi Guilherme Peixoto, da Cia. Mútua de Itajaí. Após a apresentação, Gui propôs um encontro com o grupo para contribuir nos pontos que ainda não estávamos afinados. No dia 27 de setembro de 2019, Guilherme veio para Florianópolis. O ensaio com ele foi recheado das histórias que trouxe da sua trajetória como artista circense e teatral, para exemplificar situações que podíamos comparar e rever em nossa montagem, além de curiosidades e muito humor. Especificamente sobre a peça, trabalhamos a voz da boneca, sua manipulação e o humor. Gui aconselhou que eliminássemos completamente a ideia de “voz de velhinha”, que aquilo desrespeitava a força daquela personagem. Sugeriu que a Tainá encontrasse a voz a partir da imagem da velha, do formato da sua boca, uma boca grande com lábios grossos e projetados para frente, que ela imitasse essa forma e falasse com a sua própria voz. Isso naturalmente fazia com que a voz se moldasse à boca de uma maneira única e original. Guilherme também passou vários exercícios de dissociação para delimitar com maior perfeição as ações da atriz e da boneca. Nos trouxe maior consciência de que uma boneca em cena é a abertura para um mundo fantástico, ou seja, a boneca tem que fazer coisas sobre-

humanas, pois apenas assim ela tem um porquê de estar ali. Se ela apenas agir como uma pessoa normal, então, porque não ter uma atriz? Logo, criamos mais ações em que a *xejary* transbordava seu *espírito* cheio de leveza e humor, apresentando as suas peripécias, as absurdas possibilidades de uma boneca que mesmo centenária dá pulos imitando um sapo, gira sua cabeça 360 graus e ri tanto de si mesma que quase cai quando tenta sentar. Dona Takua também nos mostrou suas dores: o seu braço direito, de que não acertávamos o tamanho e abertura na confecção, era na verdade uma contusão que ela havia sofrido semanas atrás por conta de uma queda, além das diversas dores pelo corpo, que ela demonstrava em momentos específicos, principalmente quando queria ajuda do Karai (personagem do Gui) para se levantar de uma agachada brusca ou para lhe alcançar a cuia de chimarrão. Peixoto reforçou ainda que essa boneca tinha que pensar, que o tempo todo Tainá teria que estar criando um texto interno do pensamento da boneca para que quando ela se manifeste em ação e fala, isso seja consequência de uma ação interna que já estava acontecendo.

Outra mudança crucial que fizemos depois deste ensaio com o Gui foi a presença do fogo. Tínhamos um fogo cenográfico que estava nos dando muito trabalho, tentamos diversas técnicas (incenso, palo santo, velas artificiais), mas a verdade é que em cena ele ficava completamente apagado e inútil, um elemento que se propunha verossímil, mas que não convencia ninguém e acabava tosco. Então, Gui nos fez refletir que em verdade o elemento fogo já estava presente na cena através do *petynguá*, do chimarrão, do texto que conta a história do fogo; e que não havia necessidade nenhuma de um fogo cenográfico ali. Isso nos trouxe muito mais consciência para todo o simbolismo presente no cenário, no texto e nas ações; foi a abertura para um universo de imagens que o teatro de animação manipula através de dar vida a seres inanimados. Gui me apontou que “a função do diretor é ampliar, olhar longe, e não ficar preso nas minúcias”, ou seja, as pequenas coisas vão sendo testadas, aperfeiçoadas ao longo da trajetória do próprio espetáculo, mas que a visão geral do todo era o olhar da diretora em relação àquilo que se almeja com a montagem. Aquele dia revelou os aspectos que sempre haviam sido essenciais a esta pesquisa: teatro, amizade e generosidade na dança das relações. Guilherme Peixoto representa para nós a figura do *xeramoí*, o ancião sábio

que repassa seus conhecimentos através do exemplo, das suas histórias de vida e da oralidade.

2. Apresentações

As apresentações aconteceram em quatro escolas da rede municipal da Grande Florianópolis, duas indígenas e duas não indígenas. Aqui gostaria de apontar algumas diferenças marcantes entre as apresentações, que incluem fatores tais como características do espaço, do público, do tempo por que estivemos em cada espaço, da relação com as pessoas e, ainda, da representatividade e reconhecimento do espetáculo.

A estreia aconteceu na Escola Indígena Wherá Tupã Poty Djá, na aldeia Yynn Moroti Wherá, em Biguaçu, no dia 15 de outubro de 2019. Convidamos o coral da escola para fazer uma apresentação antes da peça, o que foi muito importante como uma demonstração de respeito e honra à cultura daquelas pessoas, que abriram seus saberes para nós e somente por esse gesto tornaram possível todo esse trabalho. A apresentação se deu no refeitório da aldeia, local em que estavam sendo dadas as aulas naquele período por conta de uma reforma na escola, ou seja, chegamos por volta das dez horas e todos os alunos já estavam ali. Foram eles que nos ajudaram a retirar as mesas e bancos excedentes do espaço, organizar os bancos para o público e ainda retirar dos carros os equipamentos de luz, som e cenário. Durante toda a montagem do cenário, maquiagem, figurino e preparação dos atores, o que durou cerca de uma hora e meia, os alunos, professores e outros moradores da comunidade estavam presentes. O contexto de uma escola indígena não tem absolutamente nada a ver com a imagem que temos de uma escola não-indígena, onde estão presentes apenas aquele que compõem o quadro escolar, ou seja, alunos, professores e funcionários. Uma escola indígena está dentro da comunidade e é central no processo de sociabilidade. Lá estão presentes as mães e pais dos alunos, assim como funcionários, todos pertencentes àquele ambiente, e ainda os filhos de alunos e funcionários. Diante de um evento como a nossa apresentação e a do coral, a liderança tomou a iniciativa de convidar algumas pessoas de fora da aldeia, incluindo indígenas de outras aldeias, amigos *djuruas* e figuras públicas como o prefeito da cidade de Biguaçu. Ao total havia cerca de 100 pessoas no espaço quando iniciamos a apresentação, às treze horas. O silêncio e atenção eram plenos, porém, confortáveis e livres; mulheres volta e meia transitavam para atender as necessidades das crianças,

crianças choravam, cachorros passavam na cena, muitas pessoas fumavam petyngué e trocavam comentários. Imediatamente ao começar a primeira música (Nhamandu Mirim), todo o nosso público cantou junto. Depois de começarem as histórias, eles riam com olhos arregalados, comentavam, acrescentavam detalhes. O auge foi a entrada da boneca, uma catarse, as gargalhadas se espalharam, via-se claramente que a comunicação estava estabelecida sem qualquer dificuldade. Eles reconheceram a *xejary*, alguns se emocionaram. Do meu lugar podia ver olhos marejados, acredito que pela lembrança do recente falecimento da *xejary* Dona Rosa Poty Djá. Toda a apresentação seguiu assim, vibrante, pulsante. Depois da peça, teve cachorro-quente para todos, as crianças que queriam ver tudo, principalmente a boneca, e muita conversa boa entre os amigos presentes, as lideranças da comunidade e nós do grupo, sobre os detalhes da apresentação. Enfim, fomos embora apenas no entardecer.

As próximas quatro apresentações ocorreram nas escolas Virgílio Várzea, em Canasvieiras, e Donícia Maria da Costa, no Saco Grande, uma no período da manhã e uma à tarde, em 17 e 24 de outubro, respectivamente. Chegávamos por volta das 8 horas da manhã à escola. A primeira apresentação era às dez horas, a outra, às treze horas e meia. Procurávamos o professor que intermediou com a escola nossa apresentação. A primeira escola realizava naquela semana a Semana Cultural, ou seja, os alunos não tinham as aulas normais e estavam circulando pela escola nas atividades da Semana. A sala de vídeo foi o lugar escolhido para a peça. Havia uma porta interna que conectava com a sala de reforço que iria ser usada durante o dia para outra atividade. Tivemos que negociar essa intervenção com um professor desavisado, mas logo tudo se harmonizou. Montamos luz, som e cenário ali, com as portas fechadas; com a aproximação do horário da apresentação, formou-se uma longa fila na porta da sala, com muito burburinho e ansiedade, isso nos instigou. Eram cerca de 70 estudantes de 6º, 7º, 8º e 9º ano em cada apresentação, todos sentados no chão, com espaço muito apertado e quente, e as professoras nos cantos em pé fazendo intervenções como “silêncio”, “quietos”, “xiiiiii”, “vou te mandar pra fora”. Os jovens visivelmente impacientes, conversando sem parar, mexendo nos celulares, levantando, provocando uns aos outros, fazendo comentários sobre as palavras guaranis que não entendiam e sem dar o tempo necessário para ouvir a explicação, rindo e zoando muito com a entrada da boneca, vociferando palavras como

“bruxa”, “feia”, “credo”, “que medo”. Obviamente, havia exceções – arrisco que cinco ou seis estudantes estavam atentos ao novo e tentando se manter concentrados naquela experiência que contrastava tanto com a sua realidade, mesmo com a atitude dos colegas. Confesso que nos decepcionamos, que as apresentações dessa primeira escola deixaram a desejar. Não lidamos bem com as reações do público.

Acertadamente uma das propostas para as apresentações nas escolas não-indígenas era uma roda de conversa ao final. A professora com quem estávamos em contato encaminhou depois de cada apresentação uma das turmas para ficar com a gente ali para uma troca. Eles eram do 6º ano e estavam estudando os povos indígenas. Percebi que aquele espaço era poderosíssimo – mesmo os mais desinteressados se posicionaram na hora da conversa, atentos, perguntando e opinando. Atentei também o quanto ainda estamos longe de uma educação descolonizadora que ensine a história dos povos indígenas e africanos, haja vista a falta de conhecimento básico contida em alguns questionamentos simples e até supérfluos como “eles ainda vivem pelados?” ou “índio usa celular?”, questões levantadas por alunos e também professores que nos confessavam suas curiosidades e lacuna de conhecimento assustadoras. Aquela primeira experiência com a escola nos fez repensar a faixa etária indicativa da peça, que para esse projeto era de 12 a 15 anos, aproximadamente. Mudaríamos para de 8 a 11 anos; isso porque notamos que no ambiente escolar, que em geral é opressor e autoritário, e segrega as idades e os espaços, seria mais adequado levar o espetáculo para crianças mais jovens, que ainda carregam em si o interesse pelo lúdico e pelas histórias, que ainda têm despertadas sua liberdade e expressão. Mas essa é uma reflexão ainda não concluída.

Na segunda escola, tivemos o espaço do auditório para apresentar, espaço mais amplo, com cadeiras e a plateia em arquibancada. Da mesma maneira, montamos tudo dentro desse espaço com as portas fechadas. Nesse dia tivemos também a presença de Rafael Coelho,¹⁸ que fez uma filmagem da peça, e de Emerson Tupã,¹⁹ para a roda de conversa. Foram aproximadamente 80 estudantes por apresentação, que no geral demonstraram as mesmas reações durante o espetáculo que as citadas acima, na outra

¹⁸ Rafael Coelho, cineasta com grande proximidade com os Guarani, atualmente está editando um curta metragem sobre o seu Alcindo Wherá Tupã, já citado neste trabalho.

¹⁹ Jovem guarani, aprendiz dos cantos tradicionais e dança do Xondaro.

escola, exceto pelo fato de que se notava menos inquietude, maior número de alunos em silêncio e atentos. Acredito que isso se deu pelo fator espacial, que era mais acolhedor e confortável. As apresentações foram boas, com energia e mais segurança. Já não estávamos tão intimidados com os jovens e com a própria peça. As rodas de conversa foram lindas. Tupã foi fundamental; sua presença ali fez toda a diferença. Ele é um jovem indígena praticamente da mesma idade dos que estavam nos assistindo. Usava cocar, colares, pulseiras, *mbaraká* e celular. Logo na primeira pergunta que ele respondeu, modificou completamente o estado de todos, pois seu volume de voz (como na maioria dos Guarani que conheci) é muito mais baixo do que o nosso (*djurua*). Fomos todos obrigados a sustentar o silêncio e aguçar a escuta. Tupã falou da importância das histórias, que as crianças guaranis são ensinadas desde muito pequenas a silenciar para ouvir, que quando um ancião fala ninguém pode atrapalhar, e tem que prestar muita atenção. No final, cantou um canto sagrado. Tupã levou alguns artesanatos de sua família para expor, o que proporcionou um momento de interação entre nós e a comunidade escolar. Enquanto observavam os artesanatos, nos perguntavam coisas sobre o grupo ou contavam alguma história pessoal em relação a contato com povos indígenas.

A última apresentação do projeto foi na Escola Indígena Taguato, Aldeia Itanhaé (Morro da Palha), em Tijucas, no dia 25 de outubro, durante a Semana Cultural da escola. O espaço usado foi um central, visto que as salas de aula, sala dos professores, banheiros e cozinha estão em formato de U, sendo o centro o pátio e o refeitório. Chegamos por volta das nove horas da manhã. Fomos recebidos com cumprimentos acolhedores, liberamos o espaço juntos e com tranquilidade montamos tudo sob o olhar curioso das crianças que iam e vinham das gincanas. Aos poucos, foram chegando mais crianças e adultos. Almoçamos todos juntos – comida farta e simples. Sem pressa, descansamos e pitamos os *petynguá*, conversei com algumas mulheres, brinquei com crianças pequenas que pediam colo, afastei cachorros para além do portão a pedido das cozinheiras. Posicionamos alguns bancos onde, espontaneamente, sentaram-se os adultos e idosos com algumas crianças pequenas. As outras crianças sentaram-se no chão, juntinhas, apesar do espaço amplo, em silêncio total. Ora um choro de bebê, ora um ralar com cachorro, um estado de atenção livre e ativo. Foi emocionante. Durante

todo o espetáculo, o tempo esteve suspenso, parecia que o mundo ao redor havia desaparecido e que toda aquela magia pairava viva e pulsante. A cada fala ou ação, uma reação, um comentário em guarani, um sorriso ou uma lágrima. A aparição da boneca, assim como em Biguaçu, foi uma catarse: muita gargalhada e excitação, e, quando ela falava, silêncio, era uma anciã. Em algum momento, eu, na mesa de som, troquei olhares com a Dani, que fotografava, e nós choramos juntas, de emoção, de gratidão.

É impossível que este breve memorial sobre as apresentações seja conclusivo ou que alcance uma análise da encenação como objeto separado de minha pesquisa a despeito das reações femininas através do corpo e das danças do cotidiano na aldeia. Não é meu intuito mensurar o impacto no público das escolas indígenas e não indígenas, na árdua missão que foi apresentá-lo neste contexto . Concluo com esta narrativa descritiva pois ela devolve o caráter pedagógico ao processo criativo, um elemento que pude compreender ser implícito aos modos de fazer guarani, devolvendo-me às questões: para quem e para que faço teatro, o que significa escola e de que serve a arte na educação? Questionamentos que ainda não sei responder.



Figura 58 Daniel Kuaray e Santiago Kuaray Thondaro durante conversa na Opy. Autora:Rafaela Herran.



Figura 59 Conversa sobre histórias na Opy. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 60 Gui pitando petynguá durante a conversa. Autora: Rafaela Herran.



Figura 61 Marcelo França com Wherá durante a conversa. Autora: Rafaela Herran.



Figura 62 Ensaio na aldeia, improvisação. Autora: Rafaela Herran.



Figura 63 Ensaio na aldeia, improvisação. Autora: Rafaela Herran.



Figura 64 Primeiro desenho de ideias para cenário. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 65 Maquete de cenário. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 66 Maquete de cenário. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 67 Primeiros ensaios com texto. Autora: Rafaela Herran.



Figura 68 Primeiros ensaios com texto. Autora: Rafaela Herran.



Figura 69 Montagem de cenário. Autora: Rafaela Herran.



/
Figura 70 Montagem de cenário. Autor: Guilherme Freitas.

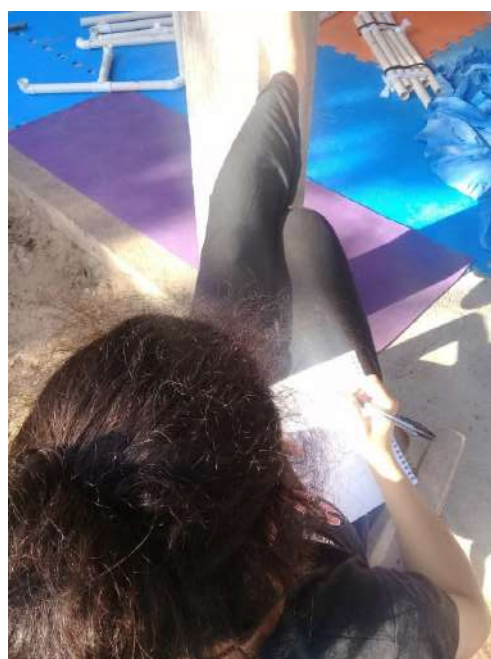


Figura 71 Tainá estudando o texto. Autora: Rafaela Herran.



Figura 72 Ensaio. Autora: Rafaela Herran.



Figura 73 Ensaio. Autora: Rafaela Herran.



Figura 74 Ensaio. Autora: Rafaela Herran.

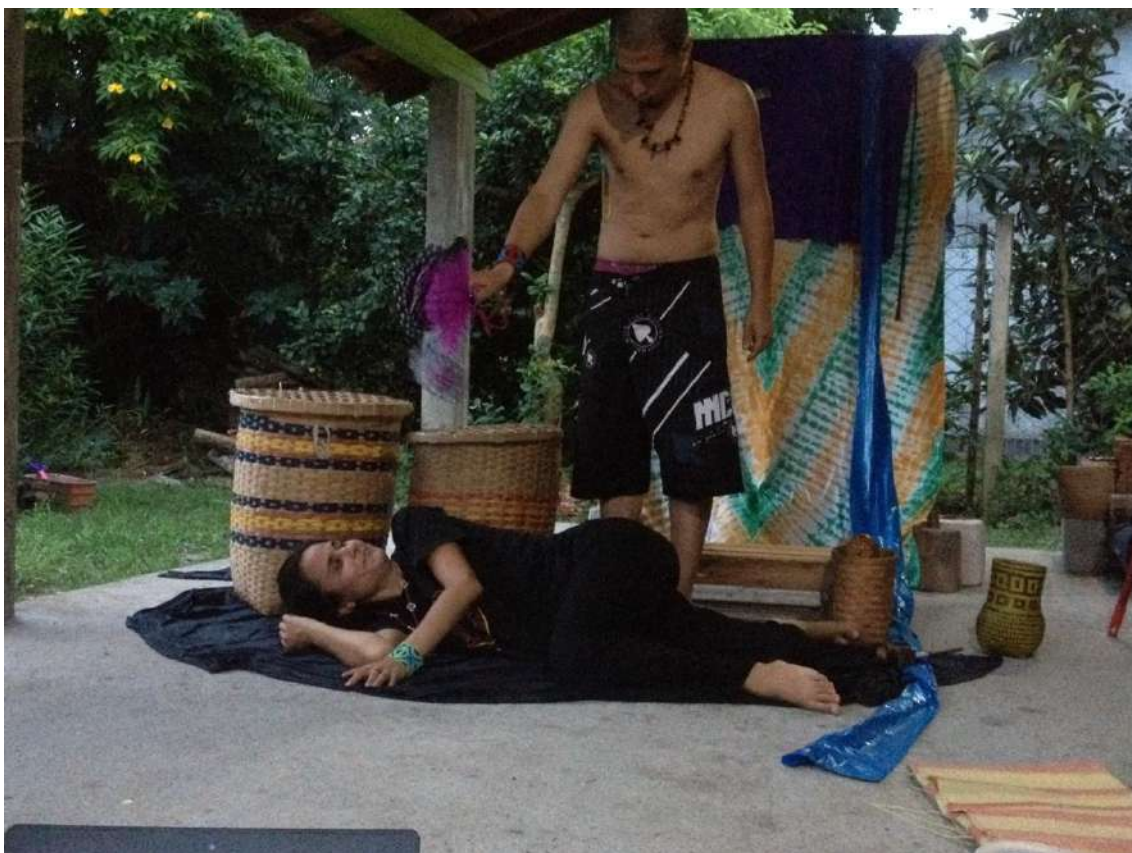


Figura 75 Ensaio. Autora: Rafaela Herran.



Figura 76 Ensaio. Autora: Rafaela Herran.



Figura 77 Tingimento natural de tecido para cenário com terra da aldeia. Autora: Tainá Orsi.



Figura 79 Tingimento natural de tecido do cenário com terra da aldeia. Autora: Daniela Antunes.



Figura 78 Cenário em processo. Autora: Rafaela Herran.



Figura 79 Estudo, confecção, ensaio e maternagem. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 80 Ensaio com figurino em processo. Autora: Rafaela Herran.



Figura 81 Tinfimento de figurino. Autora: Rafaela Herran.



Figura 82 Tingimento de figurino. Autora: Rafaela Herran.



Figura 83 Dona Rosa Poty Dja, inspiração para boneca. Autor desconhecido.



Figura 84 Dona Rosa Poty Dja. Autor desconhecido.



Figura 85 Primeiro teste cabeça da boneca. Autor Guilherme Freitas.



Figura 86 Primeiros ensaios com protótipo da boneca. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 87 Primeiros ensaios com protótipo da boneca. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 88 Primeiros ensaios com protótipo da boneca. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 89 Primeiros ensaios com protótipo da boneca. Autor: Guilherme Freitas.

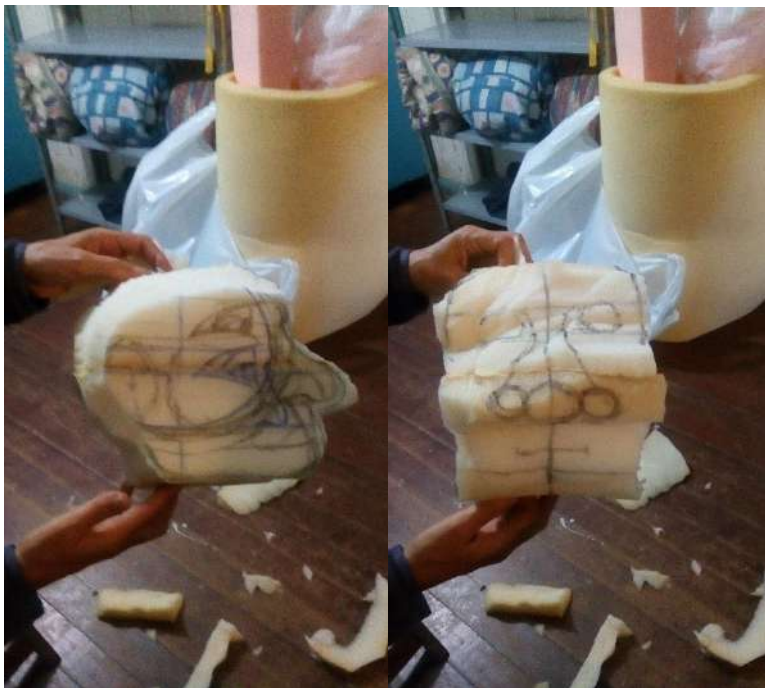


Figura 90 Processo de confecção da boneca oficial. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 91 Processo de confecção da boneca oficial. Autor: guilherme freitas.



Figura 92 Processo de confecção da boneca oficial. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 93 ensaio com a boneca oficial. Autora: Rafaela Herran.



Figura 94 Desperta do espirito da boneca. Autora: Daniela Antunes.



Figura 95 Despertar do espirito da boneca. Autora: Daniela Antunes.



Figura 96 Ensaios, manipulação híbrida (boneca com as perna da Tainá). Autor: Guilherme Freitas.



Figura 97 Ensaio, manipulação híbrida. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 98 Processo de confecção do cachorro. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 99 Processo de pintura da boneca.



Figura 100 Detalhes finais e peruca.



Figura 101 Tingimento da peruca. Autor: Guilherme Freitas.



Figura 102 Ensaio com figuro da boneca em processo. Autora: Rafaela Herran.



Figura 103 Pré-estréia na Casa Viva. Autor: Rafael Coelho.



Figura 104 Pré estréia na Casa Viva. Autor: Rafael Coelho.



Figura 105 Pré-estréia na Casa Viva. Autor: Rafael Coelho.



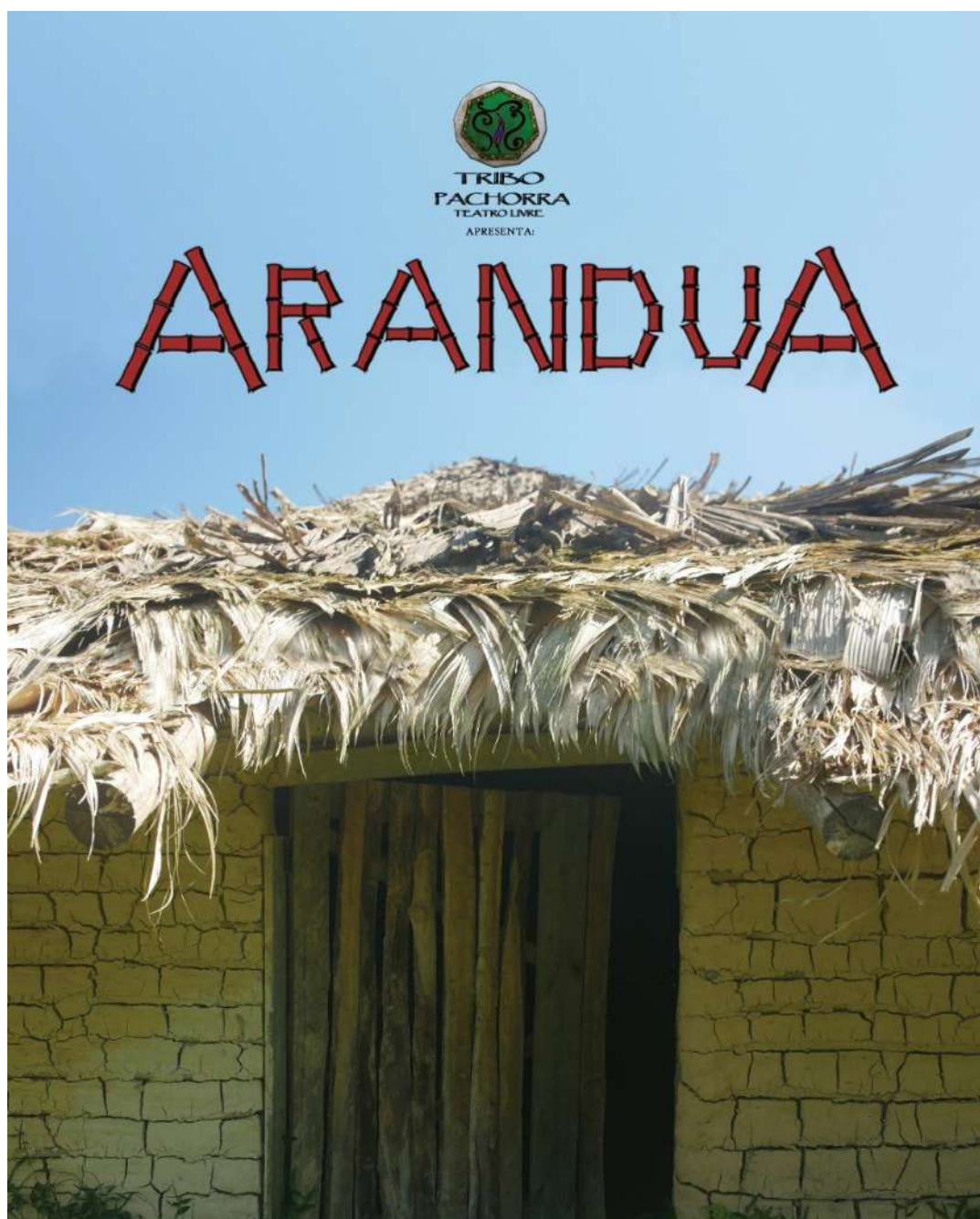
Figura 106 Ensaio com Guilherme Peixoto. Autor: Rafael Coelho.



Figura 107 Ensaio com Guilherme Peixoto. Autor: Rafael Coelho.



Figura 108 Ensaio com Guilherme Peixoto. Autor: Rafael Coelho.





**TRIBO
PACHORRA**
TEATRO LIVRE

Apelo

Garax
Eventos

Patrocínio e Realização

FUNDO MUNICIPAL
DE CULTURA
DE FLORIANÓPOLIS



FUNDAÇÃO CULTURAL DE FLORIANÓPOLIS
FRANKLIN CASCAES



**PREFEITURA DE
FLORIANÓPOLIS**

Dramaturgia: Tribo Pachorra Teatro Livre; Daniel Kuaray Timóteo; Santiago Oliveira e Adalton Moreira. Direção: Rafaela Herran.
Direção de Bonecos: Guilherme Freitas. Atuação: Guilherme Freitas e Tainá Gesi. Preparação de atores: Clara Coelho.
Confeção de bonecos: Guilherme Freitas e Gabriela Céspedes. Cenário: Guilherme Freitas. Figurino: Daniela Antunes.
Iluminação: Tribo Pachorra Teatro Livre. Operação de Luz e Som: Rafaela Herran.

Figura 109 Cartaz para a circulação do espetáculo Arandua. Autor: Rafael Coelho.



Figura 110 Público da estréia na aldeia Yynn Moroti Wherá. Autor: Rafael Coelho.



Figura 111 Apresentação do Coral Nuvens Azuis antes da peça. Autora: Rafaela Herran.



Figura 112 Apresentação da peça na aldeia de Biguaçu. Autor: Rafael Coelho.



Figura 113 Aruandua. Autor: Rafael Coelho.



Figura 114 Arandua. Autor: Rafael Coelho.



Figura 115



Figura 116 Agradecimentos especiais a comunidade que acolheu nosso projeto. Autor: Rafael Coelho.



Figura 117 Público da escola Virgílio Varzea em Canasvieiras. Autora: Rafaela Herran.



Figura 118 Apresentação na escola. Autora: Rafaela Herran.



Figura 119 Roda de conversa na escola Virgílio Varzea em Canasvieiras. Autora desconhecida.



Figura 120 Público da segunda sessão na escola de canasvieiras. Autora: Rafaela Herran.



Figura 121 Roda de conversa com Tupã na escola Donícia Maria da Costa no Saco Grande. Autor: Rafael Coelho.



Figura 122 Artesanato Guarani em exposição na escola Donícia Maria da Costa. Autor: Rafael Coelho.



Figura 123 Emerson Tupã presenteando estudante. Autor: Rafael Coelho.



Figura 124 Público da escola Donícia Maria da Costa. Autor: Rafael Coelho.



Figura 125 Preparação do espaço com auxílio da comunidade par aprsentação na aldeia Itanhaé, Morro da Palha. Autora: Daniela Antunes.



Figura 126 Público da aldeia Itanhaé. Autora: Daniela Antunes.



Figura 127 Apresentação da peça na aldeia. Autora: Daniela Antunes.



Figura 128 Público da aldeia. Autora: Daniela Antunes.



Figura 129 Arandua. Autora: Daniela Antunes.



Figura 130 Apresentação do coral da aldeia após a peça. Autora: Daniela Antunes.



Figura 131 Xeramoi tocando rave'i. Autora: Daniela Antunes.



Figura 132 Tribo Pachorra Teatro Livre. Autor: Rafael Coelho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente chego ao retalho final desta pesquisa. Alongo minha coluna e mais uma vez (são infinitas) concentro em meu coração, silenciosamente peço inspiração e sabedoria para alinhar as considerações finais deste trabalho que é parte de três anos vividos.

Destaco que este trabalho não cria uma narrativa a respeito de um modo de fazer guarani, da dança das mulheres guarani. Tampouco pretendeu investigar um modo de entender e coletar fragmentos de uma cultura *outra* para experimentação e criação artística.

O que condensei neste texto e na encenação que compõe os resultados desta pesquisa-criação foram experiências complexas, que dividi junto à tantos *outros* que me permitiram saber, conhecer e reconhecer minha perspectiva como artista, professora e indigenista.

A trajetória investigativa é atravessada pelos três principais conceitos revelados na roda de conversa entre mulheres guarani e *jurua*, e percorridos no primeiro capítulo, a lembrar: *Nhandereko*, *Nhebodjaity* (ritmo) e Corpo Coletivo. Por conseguinte, minhas escolhas teóricas e práticas foram modelando e ramificando esses conceitos para; amizade, “pontes”, maternidade, espiritualidade, imersão em práticas rituais, dança dos elementos, consagração de objetos e espaços, dentro tantos outros. E por fim, deu-se o dilatar desses conceitos iniciais em uma peça de teatro, unindo os fazeres cotidiano, performado e encenado.

Reforço que o desenrolar dos fatos naqueles momentos exatos em que estavam acontecendo, foram determinantes para traçar os caminhos percorridos e elencados onde cheguei à demanda indispensável da própria criação no processo de pesquisa, já que o trabalho não supunha inicialmente a criação de um espetáculo. O que é esteve na cena, onde não há necessidade de teorizar, ela é evidente no método: meu modo de dançar com *elas*.

A conclusão desta jornada se dá entre meu trabalho de pesquisa criação que possibilita dançar o meu logos, meu projeto, meu modo de narrar me assumindo como

indigenista, me entendendo como atriz, diretora e contadora de histórias; com a própria dança da vida, do *outro*, da natureza, dos acidentes, dos imprevistos diários que nos fazem redescobrir os mesmo passos, incessantemente novos.

Dançando com minha singular e honesta forma, somada e aperfeiçoada com as formas *outras*, chego àquela que apenas em minha perspectiva pode ser alcançada, que é a equação quântica de diversos tempos, relações e espaços.

Pude neste trabalho evidenciar contatos onde cativamos uns aos outros e compreender a imprescindibilidade das relações nos fazeres e práticas de movimento. Eu, as guarani, as amigas *juruas*, as teorias, as práticas, as e os artistas, o público. O entrelaçamento das relações, do cuidado com o outro que é exercido nas cosmopolíticas aplicadas às evidentes e urgentes causas humanas.

Hoje, concluo que o que mais me interessa ao final desses anos em que estive debruçada sob esta pesquisa é a força de existência no meu fazer pela revolução da Terra, o que não me torna detentora de uma conclusão *sobre*, ao contrário, entendo-me, agora com mais convicção, como aprendiz impreenchível dos mistérios ancestrais e cósmicos.

ANEXO

ARANDUA

Nhamandu mirim Nhamandu marim
Tove tove tove tove tove tove tove tove

Aguydjevete!

Lá no início havia apenas escuridão e mar, sem sequer existir um único ser vivo. Veio um vento do norte e um vento do sul que, se encontrando, fizeram surgir um pequeno redemuinho e Nhanderu Tenonde , nosso primeiro pai se concretizou ali, em cima do mar, flutuando e segurando apenas o seu popygua, o cajado de Nhanderu.

Nhanderu não teve pai nem mãe; nasceu por ele mesmo. O tempo passou a existir e ele começou a se sentir sozinho. Por isso, ele teve a necessidade de criar. Tudo era escuro e, no meio do escuro, Nhanderu desce e paira por cima do mar, então Ele pensa, pensa, pensa E, aí ele sente, sente através do coração: Yvyrupa, o planeta Terra .

Nasceu junto com o planeta aquilo que seria o gérmen do pindo marã e'y, a palmeira sagrada. A palmeira azul, por ser uma planta muito sagrada ela é invisível a nós simples seres humanos. Ele a plantou ali, bem ali em cima do mar. Suas raízes foram se expandindo e no contato com a água, se transformando em terra. Assim que plantou o pindo marã'e'y, ele criou o tatu .(sai o boneco de dentro do cesto,) Foi esse tatu que o ajudou a espalhar a terra,(abrindo os panos) abrindo os caminhos.

(guarda o tatu na toca) Assim como o tatu, eu fui abrindo os caminhos.(abre os panos).

Sonhei um dia com o mainó, (olha maino voando)

Um beija flor sagrado que veio pra me dizer

Um beija flor sagrado que veio pra me dizer (ouve de longe)

Que num lugar não muito longe

Entre o mar e a montanha mora um povo antigo

Entre o mar e a montanha mora um povo antigo

(desce pro chão)

Na sabedoria Guarani.

O fogo é sagrado e essa história eu vou contar

(tira os objetos e monta o cenário)

- Era um dia de novembro quando cheguei na tekoa, a aldeia esta localizada entre o mar e a montanha e as águas cristalinas levam até o opy, a casa de reza foi aqui dentro da opy que eu conheci essas histórias.

- tcheramoi nhembaraete eee guata

- tchedjaryi nhembaraete eee guata

djaetcha a ne amba

(entra tchedjaryi aos poucos atrás do cenário, gramelo, sons, sai)

tchedjaryi- aiai, que bom nós reunidos aqui. Vieram aqui pra ouvir história?

PUBLICO - siiiimm

Tchedjaryi – mas que bom hoje ninguém mais quer ouvir as histórias do mais velho. tu conhece a história do fogo?

Musico - não conheço

tchedjaryi – ah mas eu já contei essa história

musico – conta de novo

tchedjaryi – ah não

musico – conta..

tchedjaryi – ah não

publico – conta, conta, conta...

Há muito tempo atrás (deita nela)

o seri era tudo meio gente meio bicho, nesse tempo eles faziam (levanta e caminha) longa caminhada, andava de um lado para outro.

Um dia chegou num lugar muito frio que nem o nosso Ara Yma, o inverno. Nesse tempo os urubu (olha pra cima ve urubu) era o guardiao do fogo (olha o fogo, senta) e toda noite fazia o fogo pra se esquentar (esquentar o pe, entra o cachorro, ela dorme, djatchuka acorda ela) onde que eu tava mesmo? (fala rapido) o urubu ira o guardiao do fogo e toda a noite fazia o fogo pra se esquentar e o sapo ia junto e sentava (pega a chaleira coloca no fogo) e o urubu ia la e tirava, e o sapo ia la e sentava e o urubu ia la e pum... aaahhhhhhhhh (jagua reage) oh jagua, não é contigo é com o urubu (cara fechada, mao em punho) o sapo ficou brabo e foi ate nhanderu, nosso primeiro pai e disse:

(olhando p Nhanderu)

- Não da mais pra só o urubu ser o guardiao do fogo

Nhanderu que já sabia de tudo disse:

- eu vo te ajudar, vo me fazer de morto e os urubu vao me por no fogo, sim porque os urubu gostam de uma carne assada, sim porque naquele tempo só o urubu comia carne assada,(jagua reage) vao me levar ate o fogo e eu vo explodir depois tu da teu jeito, a gente se encontra no alto da montanha

E foi assim Nhanderu naquele mesmo momento se fez de morto e o sapo:

- o chefe morreu, o chefe morreu, o chefe morreu e por ultimo foi ate o urubu e disse o chefe morreu. E o urubu disse: eu já ouvi! Ahahahhahahaha já ouvi

(toma mate, jagua se aproxima)

(observa o fogo tomando mate)

djatchuka: tchedjaryi? A história

Tchedaryi: onde que eu tava mesmo?

Djatchuka: o chefe morreu

tchedjaryi: tá, tá ta eu já ouvi... hahahhaha..

os urubu foram voaaandoooo (levanta) ate o corpo de Nhanderu que tava fedendo e como Nhanderu disse levaru ate o fogo e ele explodiu. Pum pum pum

foi uma correria danada,

era urubu p um lado, sapo pro outro, a bicharada toda, macaco, piriquito, cobra, tatu, politico, taturana, minhoca, onça, javali, avestruz, canarinho, morcego, tucano, capivara, abelha, mosquito, suricato.

Foi uma confusãaaaaooo, o mundo parecia te ficado de cabeça pra baixo.

Os urubu preocupado tentando juntar brasinha por brasinha, mas no meio disso tudo o sapo conseguiu, engolir uma *brasinha* e foi até o alto montanha falar com Nhanderu.

Chegando la Nhanderu pergunta: Eai?

E o sapo.

- hum hum,

Não conseguia falar porque tinha engolido uma brasinha e começou a ficar, verde, rosa, amarelo, azul com bolinha, grande, pequeno e assim nasceu todo sapo que a gente conhece ate hoje.

Nhanderu resolveu ajudar dando um tapinha nas costas

(bate nas costas do sapo)

- blup

o sapo cuspiu a brasa, Nhanderu pegou a brasa e levou p tudu seri e perguntou:

- quem quer ser o Guardião do fogo?

Ninguém queria assumir aquela responsabilidade, nem o sapo. Até que o primeiro ser humano levantou a mão.(musico levanta a mão) Nhanderu não entregou o fogo pra esse humano, colococou no pindo e deu pra ele o primeiro Petyngua, nosso cachimbo sagrado e disse:

- meu filho toda a vez que quiser acender o fogo, reza, usa arandua, a sabedoria e ai tu vai conseguir acender o fogo.

Tchedjaryi – e foi assim que me contaram, só assim que eu sei. E jagua tá com fome?

(da o osso pra jagua)

sai cantando trazendo a personagem...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Renata Andriolo. *Lá no alto se canta o tempo inteiro*: formas de ensinamentos guarani-mbyá e o potencial do canto como (trans)formação. TCL (Licenciatura em Ciência Sociais), Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

AFFONSO, Ana Maria Ramo y. *De pessoas e palavras entre os Guarani-Mbyá*. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

_____; pesquisadores guaranis de aldeias de Santa Catarina e Paraná (Org.). *Guata Porã* = Belo caminhar. São Paulo: [s.n.], 2015.

CADOGAN, Léon. *Ayvu Raputa*: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Gaurá. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1959.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____; CUNHA, Carneiro M. da (Org.). *Amazônia*: etnologia e história indígena. São Paulo: EDUSP/NHII, 1993.

_____: SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletim do Museu Nacional, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2-19, 1979.

CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA (coord.). *Xondaro Mbaraete*: a força do Xondaro. São Paulo: [s.n.], 2013. 60 p.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal*. Corumbiara, RR: Ed. Tapé, 2007 [1978].

COELHO, Rafael Nunes. *A montagem extática: do cinema de Sergei Eisenstein aos rituais guaranis*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COSTA, Grasielle Aires da. *O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações*. Artigo publicado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, 2013.

DARELLA, M. D. P. et al. (Org.). *Tape mbaraete anhetengua* = Fortalecendo o caminho verdadeiro. Florianópolis: [s.n], 2018.

EAGLE, Little. *As 7 direções sagradas da felicidade: sabedoria xamânica para uma boa vida*. Coleção Sinta-se Bem, Edcom, 2010.

LEONCIO, Anelise Beckert. *Terapeuta Ayurvedica*, informação verbal, 2019.

MANNING, E. *Por uma pragmática da inutilidade: ou o valor do inframince*. São Paulo: Galaxia, n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>.

_____. *The Minor Gesture*. Durham: Duke, 2016.

MARTINS, Daniel T; MOREIRA, Hyral (Org.). *Os quatro cantos sagrados: cartilha de aprendizagem de saberes tradicionais*. Florianópolis: EDUFSC, 2018.

3.2 MÜLLER, Regina Polo. Ritual indígena, cena brasileira e performance: *pesquisa em Antropologia da Performance*. Revista ABRACE, Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP v. 10, n. 1, 2009.

3.3

3.4 _____; RODRIGUES, Graziela. Dança dos Brasis: *as mulheres das cócoras*. Cadernos da Pós-graduação, Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, v.8, n.1, p. 129-136, 2006.

OLIVEIRA, Diogo de. *Arandu Nhembo'ea*: cosmologia, agricultura e xamanismo entre os Guarani-Chiripá no litoral de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa*: mobilidade, parentesco e xamanismo mbyá (guarani). São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, Pesquisador, Intérprete*: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSE, Isabel Santana de. *Tata endy reko* = Fogo sagrado: encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

STENGERS, Isabelle; PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*: tempo, caos e as leis da Natureza. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELOS, Viviane Coneglian Carrilho de. *Tramando redes*: parentesco e

circulação de crianças guarani no litoral do estado de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

VILARINHO, Antônia. Palhaça e Doutoranda em Artes Cênicas Udesc. Informação verbal, 2020.

WHITEHEAD, Alfred North .El Devenir de la Religion. Tradução Armando Asti Vera. Buenos Aires: Ed. Nova, 1961.